

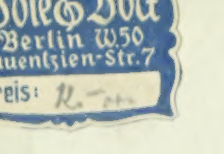
MENDELSSOHN

VON

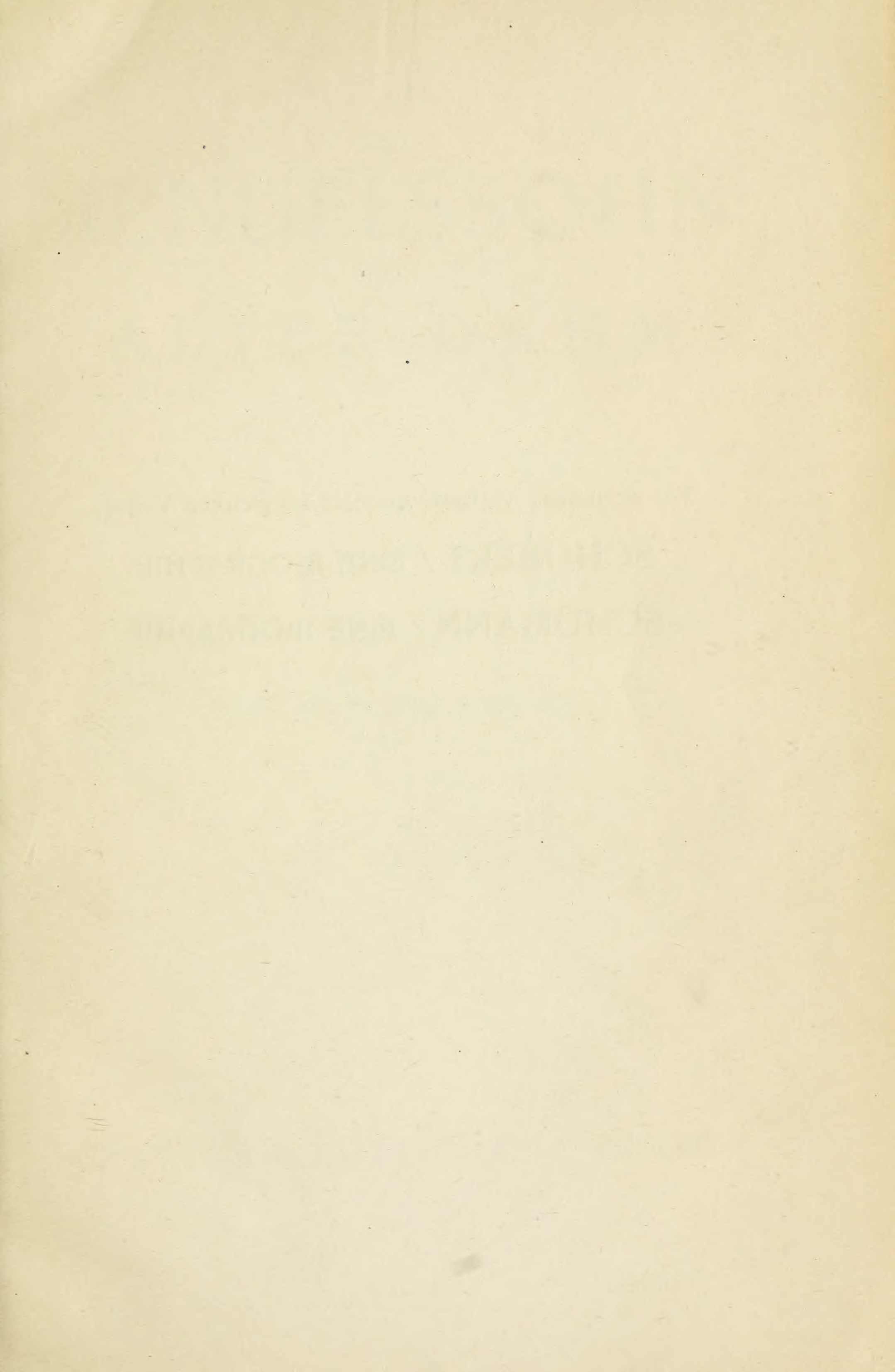
WALTER DAHMS



VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG







Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag:

SCHUBERT / EINE BIOGRAPHIE

SCHUMANN / EINE BIOGRAPHIE

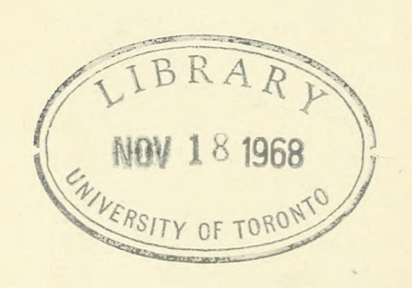
MENDELSSOHN

VON

WALTER DAHMS

ERSTE BIS FÜNFTE AUFLAGE

SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN


LIBRARY
NOV 18 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

INHALT

Seite

DAS LEBEN

Präludium 9
Vom Philosophen zum Musiker 16
Traum und Tat 24
Die weite Welt 39
Glückswogen 49
Felix Meritis 61
Intermezzo 77
Am Ziel 83

DAS SCHAFFEN

Genie oder Epigone? 103
Lieder mit und ohne Worte 111
Klaviermusik 125
Kammermusik 136
Orchesterwerke 150
Chorwerke 164
Bühnenmusik 184
Mendelssohn und die Zeit 189

Register 195

DAS LEBEN



PRÄLUDIUM

Es ist ein Wagestück in der heutigen Zeit, die Geschichte Felix Mendelssohns zu schreiben. Denn das Schaffen dieses romantischen Tondichters ist nach einer Periode unbedingter und feuriger Verehrung späterhin maßloser Unterschätzung, ja Mißachtung verfallen. Das geschah mit einer gewissen Naturnotwendigkeit, bedingt durch die heftigsten und umwälzendsten Erschütterungen der geistigen Welt, die mit Begierde die neuen naturalistischen und realistischen Gedanken aufgriff und den Maßstab für die stillen Werte der Beschaulichkeit, reinsten Innerlichkeit und ungewürzten Lebensfreude verlor. Durch die nachwagnerische moderne Musik ist die Öffentlichkeit in bedauerlicher Weise einem vollkommenen ästhetischen Chaos ausgeliefert worden. Wir kennen die Zeiten des guten Geschmacks in der Musik nur noch vom Hörensagen; aber wir können sie uns vorstellen als Feierstunden voller Vornehmheit, Grazie, Melancholie, Sehnsucht und tiefster Erfüllung. Wenn auch nicht gesagt werden soll, daß es eine bessere Zeit war, die nicht immer der großen Geste in der Kunst bedurfte, um ergriffen und erhoben zu werden, so darf man doch ohne weiteres behaupten, daß sie leichter eines unbefangeneren Blickes fähig war und sich williger dem Eindruck des Schönen hingab, auch wenn es mit leisen Schritten und in äußerlich bescheidener Hülle einherging.

Sprechen wir es nur aus: was unsere Zeit an Mendelssohns Musik vermißt, ist das Fehlen nervenerregender, unsubstantieller Momente, jener mehr oder weniger eindringlichen Affektausdrücke, die uns doch die Meister von Bach bis Brahms und Wagner in jeder Stimmung der Seele so neu und ewig unerschöpflich erscheinen lassen. Und es ist wiederum kein Geheimnis, daß auch die Antike dem Sinn des modernen Menschen ferner gerückt, den weitaus meisten ganz fremd geblieben oder geworden ist. Drängt sich da nicht die Frage nach der Ursache solcher Erscheinungen auf? Müssen wir nicht suchen, einen Zusammenhang zu ergründen, wenn wir erkennen, daß Mendelssohns Musik die Erfüllung des humanistischen Ideals bedeutet und er selbst nach innerstem Wesen und der Kraft gewaltiger Überlieferungen als Mensch eine reine Verkörperung der Humanitätslehre war?

In unserer Zeit haben wir das große Sterben des Humanismus erfahren. Wer den gewaltigen Krieg der Völker erlebt hat, der begreift den Zusammenbruch aller höheren Kulturbestrebungen, die in der Menschheit demnach noch nicht tief genug Wurzel gefaßt hatten. Mag der Krieg für irgendwen eine heilige Sache sein; lassen wir selbst den Eroberungskriegen der alten und neuen Geschichte den Ehrenschild höherer Interessen, da sie einem Ideal, wenn auch einem selbstsüchtigen dienten. Aber wo nur der Krämergeist die Triebfeder ist, da blicken wir schaudernd in einen Abgrund von Niedrigkeit, den noch kein Lichtstrahl menschlicher Seelengröße erhellt hat. In wie geringem Maße die Menschheit von den Gedanken der wirklichen Humanität durchdrungen war, geht ja gerade daraus am besten hervor, daß ein ganz kleiner Kreis von Menschen die Macht in den Händen hatte, um die an so falschem Ehrgeiz unschuldige geistige und körperliche Blüte der Völker gegeneinander auszuspielen und ihre Leiber von den Granaten zerfetzen zu lassen. Ob man gleich den Geist Goethes, Shakespeares, Dantes, Dostojewskis und anderer Großen beschworen hat, das Furchtbare zu entschuldigen, ja zu heiligen und den wehrlosen Opfern, den Völkern, Sand in die Augen zu streuen — was übrig geblieben ist, das sind doch nur noch die Trümmer der Menschlichkeit, des Guten und Edlen, und von den Schädelstätten grinst das urböse Prinzip, verkörpert in den gierigen, brutalen Verächtern der Kultur und den Vampyren der Menschheit.

Die Vorbereitungen zu solcher Gewalttat sind nicht von heute und gestern. Langsam hat man die Menschen, die in ihrer Arglosigkeit ja meist weder nach Ziel noch Ursprung fragen, in den Nebel der Begriffe geführt, in ein Jenseits von Gut und Böse, wohin kein Klang aus jener besseren Welt geistiger Kultur, menschlicher Erhabenheit und göttlicher Größe mehr dringt. Was man Geist zu nennen liebte, war nicht mehr von der Art, die das Herz weit macht, den Menschen innerlich bereichert und beglückt; sondern es war die nüchterne Sprache materieller Tatsachen, die Entgötterung und Ausplünderung des reichen Garten Gottes. Hier könnte man einwenden, auch das Zeitalter des Humanismus, ja selbst eine so vergeistigte Zeit wie die der Antike in Griechenland habe ihre Kriege gehabt und gar mehr und anhaltender als die unsrige. Nun spricht aber diese Tatsache als solche nicht gegen den Humanismus. Versuchen wir überhaupt,

Wesen und Ursache einer so ungeheuerlichen unhumanen Erscheinung, wie der Krieg es ist, zu ergründen, so stehen wir stets vor einem Rätsel. Es gilt also nur, Beweggründe zu finden, um den Krieg als den Gipfel der Unmenschlichkeit zu vermeiden. Ist es ein Fehler, zu diesem Zweck auf das Lernen aus der Geschichte und auf die Erinnerung zu verweisen? Ich bin nicht so anmaßend zu behaupten, dies wären die einzigen Mittel. Aber sie sind sicher gut. Gerade die Ideale des Humanismus finden wir in der Erinnerung. Ihr Sieg würde heutigentags den Sieg der Kultur über die Zivilisation bedeuten. Was die Kunst dabei gewinnen würde, braucht wohl hier nicht weiter umschrieben zu werden.

Dürfen wir nach allem noch hoffen, für das Ideal wieder einen neuen Thron und Tempel erbauen zu können? Es sei! Gönnen wir den zerrissenen, zermürbten, überreizten Nerven ein Zurückgreifen in die Vergangenheit, um eine bessere Gegenwart und Zukunft zu gewinnen. Machen wir uns antike und romantische Ideale wieder lebendig und schöpfen wir neue Kräfte zu höherem Aufschwung aus ihnen. Dann werden wir auch den Weg zu einem Meister wie Felix Mendelssohn wieder finden.

Mendelssohns Musik ist von dem großen Musikgetriebe der Öffentlichkeit in die besinnlichere Welt des Hauses zurückgekehrt. Werke wie die Sommernachtstraummusik, die Walpurgisnacht, Elias und Paulus, das Geigenkonzert, die schottische und italienische Symphonie und die Ouvertüren, die man nirgendwo im Konzertsaal entbehren möchte, sprechen nicht dagegen. Wir vermögen ein Ähnliches in gewissem Sinne bei Mozart festzustellen, dem einzigen Meister, mit dem man Mendelssohn in eine Parallele bringen kann. Ist Mozart die ideale Verkörperung des musikalischen Genius überhaupt, mit all der unerschöpflichen Kraft der Inspiration und der reifsten und überlegensten Meisterschaft der musikalischen Technik, so treffen wir unwillkürlich auf Mendelssohn, wenn wir in der späteren Musikgeschichte ein Gegenstück suchen. Beide haben Südliches in ihrer Musik, den stillen Mittag heiterer Sonnentage, das Schwebende, Duftende, das Schillernde und Erwärmende weiter Mittelmeerlandschaften, eine leise tändelnde Melancholie selbst in der freudigsten Lebensbejahung. Während es Mozart mehr zur italienischen Fülle und Buntheit drängt, zeigt sich in Mendelssohn das Hinneigen zur

griechischen Schönheit und strengen Linienführung. Den Griechen selbst war ja eine große, ihrem Charakter ebenbürtige und angemessene Musik versagt. Der Sinn der Allgemeinheit war auf äußere Bildhaftigkeit gerichtet. Die Antike war eben die unbedingte und rückhaltlose Manifestierung des körperlichen Schönheitsideals. Die musikalische Seele im griechischen Sinne tauchte erst in Mendelssohns Musik auf.

Wir erkannten das Absterben des Humanismus in der neuen Zeit. Die griechische Kunst aber ist die Schule der Humanität. „Ihr seid nicht wie die Griechen und Römer, geborene Freie, unbefangene Söhne der Natur“, ruft Schopenhauer den Zeitgenossen zu. Kein Wunder auch, daß bei dieser allgemeinen Entfremdung von hellenistischen Gedanken die Verehrung der Antike mit ihrer herben verschlossenen keuschen Schönheit nur den wahrhaft geistigen Menschen überlassen blieb, jenen tieferen Naturen, die ihr Menschentum bereichern und veredeln wollten in einer versunkenen Welt, die noch frei war von den Verzerrungen späterer Epochen. Das vielverheißende Aufleben humanistischer Gedanken im siebzehnten Jahrhundert führte nur zu bald zu ihrem endgültigen, langsam weiter greifenden Verfall im achtzehnten. Begreift man nun die Musik als Spätling jeder Kultur — wie es Nietzsche meinte — als letztes Entwicklungsstadium epochaler Ideen, so dürfte man auch Mendelssohn als Spätling des Humanismus auffassen. Allerdings mit romantischem Beigeschmack; aber nicht dem deutschen verträumten Hang zum Dämonischen und Übersinnlichen, sondern mehr hinneigend zur leichten Elfenspielerei, zur sonnigen und — in welch tiefem, wehmütigem Sinn — heiteren Bejahung.

Spüren wir den Ursachen der Unterschätzung Mendelssohns weiter nach, so sehen wir heute, wie ihm künstlerisch Wagner und Brahms in den Weg traten. Der Drang des Publikums nach starken Erregungen wurde von der Bühne auch in den Konzertsaal übertragen. Man fand zu wenig Würze, zu wenig Aufmachung in Mendelssohns Musik. Man fing an, ihn verblaßt und veraltet zu nennen, eben weil man die Fühlung mit den Idealen seiner Zeit verloren hatte. Der Mangel an Beschaulichkeit und Verinnerlichung im modernen Leben hat auch viele andere unserer besten Musiker, Dichter und Maler zu den Toten gelegt. Wie viel köstliche Güter sind da verscharrt

und warten auf Wiedererweckung. Der Instinkt der Künstler findet leicht den Weg zu ihnen zurück. Man bedenke doch nur, wieviel Anleihen gerade der Meister unserer Zeit, Richard Strauß, bei Mendelssohn erhoben hat. Die Verkennung und Verdrehung des Begriffs der musikalischen Technik in der Komposition, deren letzter deutscher Meister Johannes Brahms war, hat das ihrige dazu getan, den Schleier vor Dinge zu ziehen, die die Zerrbilder von heute allzu deutlich als solche zeigen würden. Man braucht, um einen Meister zu verehren, durchaus nicht blind seinen Schwächen gegenüber zu sein. Nur eine gerechte Abwägung der Vorzüge und Nachteile, eine wahrhaft objektive Stellungnahme kann zur richtigen Erkenntnis führen. Und sie ist notwendig, um so mehr, als einige Zeichen der Zeit doch darauf hindeuten, daß in künstlerischen Dingen eine Renaissance stattfinden könnte, würde sie nur auf die rechte Weise vorbereitet.

Wir müssen nun von dem Judentum Mendelssohns sprechen; gleich zu Beginn dieses Buches. Nicht, wie um etwas Unangenehmes oder Peinliches, von dem doch nun einmal die Rede sein muß, möglichst rasch zu erledigen, sondern um von vornherein den richtigen Standpunkt in einer so wesentlichen Frage zu gewinnen. Ein Mahnender von überragendem Einfluß auf die Deutschen zwingt uns dazu: Richard Wagner. Wir wissen längst, daß das Jüdische keine Sache der Religion, sondern der Rasse ist. Die Forscher auf beiden Seiten, der Juden und Nichtjuden, in so grimmer Fehde sie gegeneinander liegen, haben uns genugsam belehrt, um uns vermuten zu lassen, daß die Wahrheit in der Mitte liegt. Wir können auf Objektivität nicht Verzicht leisten. Deshalb dürfen wir auch Richard Wagners Schrift über das Judentum in der Musik nicht ohne Vorbehalt unterschreiben und unerwähnt lassen. Wagners höchst persönliche Auseinandersetzung, die mit Keulenschlägen seinen Anschauungen vom Wesen der deutschen Musik eine Bahn brechen und die Widersacher vernichten sollte, ist, trotzdem viel von Mendelssohn gesprochen wird, doch in der Hauptsache gegen Meyerbeer gerichtet. Denn Wagner wußte ebensogut wie wir, daß Mendelssohns Musik unbeschadet der Würde der deutschen Kunst und Kultur neben der seinen bestehen konnte, daß sich aber im Fall Wagner-Meyerbeer zwei Welten scheiden mußten. Ihm hierin — nämlich in der Bekämpfung des effekthaschenden Hugenottenkomponisten, den Schu-

mann ebenfalls an den Pranger gestellt hat — unrecht zu geben, könnte gewagt erscheinen. Denn Meyerbeers musikalische Leichtfertigkeit und die Skrupellosigkeit seiner Mittel sind zu offensichtlich, um geleugnet werden zu können. Darüber täuschen wohl auch kaum die wirklichen Schönheiten und zahlreichen genialischen Einfälle in seinen Werken hinweg. Mendelssohn dagegen ist der einzige große und ernste, für alle Zeiten bleibende Meister, den die Juden der Musik geschenkt haben. Seine Musik hat deutschen Charakter. Ihn aus der Reihe der „deutschen" Meister auszuschließen, wäre eine Verblendung, die nur aus einer gründlichen Verkennung des vielseitigen Wesens des Deutschtums zu erklären wäre. Noch ist keine endgültige Formel für das Deutsche gefunden worden. Denn die unendliche Variabilität und Fülle unserer Genies straft jede engherzige Definition Lügen. Und gerade dies sei unser größter Stolz.

Die reiche Phantasie des Knaben Mendelssohn, kultiviert durch eine ernste wissenschaftliche Tradition in der Familie und musikalisch gezügelt durch Zelter, der ihn mit Bachscher Musik zu höchstem Ernst und zur vollendetsten künstlerischen Selbstzucht führte — das ergab eine reizvolle Mischung. Finden wir etwa in seinem Schaffen die von Nietzsche gekennzeichneten Eigenschaften der Semiten: „die furchtbare Wildheit, das Zerknirschte, Vernichtete, die Freudenschauer, die Plötzlichkeit"? Doch keineswegs! Er schwelgte nicht in Extremen; er liebte auch nicht das Sensationelle. Er war in dieser Hinsicht so abgeklärt wie nur möglich. Seine Musik ist klassisch — eine Musik, die den höchsten und strengsten Gesetzen der Moral unterliegt, ebenso wie den Gesetzen des guten Geschmacks. In seiner Stellung zur Romantik läßt sich, wenn man will, vielleicht ein Mangel an typisch deutschen Eigenschaften finden. Mendelssohn versuchte dem romantischen Ideal seiner Zeit mit klassischen Mitteln beizukommen. Dadurch sticht er so außerordentlich von dem urdeutschen Schumann — namentlich vom jungen Schumann — ab. Seine Romantik hat keine Jugend; sie ist gedämpft, ohne Sturm und Drang. Der starke Intellekt, der die Phantasie überragte, gab ihm im Schaffen Selbstbeherrschung. Die Scheu seiner vornehmen Natur, das innerste Gefühlsleben preiszugeben, erwirkte eine gewisse Zurückhaltung im Aussprechen der musikalischen Ideen und erzielte daher oft trotz aller tiefen Leidenschaft eine marmorne, kalte Schönheit. Wir stoßen

noch einmal auf Nietzsche, wie er von Mendelssohn spricht, „an dem sie die Kraft des elementaren Erschütterns (beiläufig gesagt: das Talent der Juden des alten Testaments) vermissen, um an dem, was er hat, Freiheit im Gesetz und edle Affekte unter der Schranke der Schönheit einen Ersatz zu finden."

Einem Meyerbeer gegenüber dürfen wir, Wagner Folge leistend, unserem Unwillen freien Lauf lassen. Aber wir müssen uns hüten, Erfahrungen, die wir in der Mißgeburt der „großen Oper" mit „jüdischen" Eigenschaften gemacht haben, nun auch ohne Prüfung des Tatbestandes auf einen Meister wie Mendelssohn zu übertragen. Mendelssohn stand unter anderen Gesetzen. Ist es nicht schon an und für sich bemerkenswert, daß er keine Oper zustande brachte und somit der äußerlichsten musikalischen Kunstform innerlich fremd gegenüberstand? Ein Meyerbeer und noch viel weniger spätere jüdische Komponisten dürfen uns den Blick für Mendelssohns Reinheit und Seelengröße nicht trüben. Vorausgesetzt, daß wir überhaupt ein Interesse daran haben, das Jüdische in der Musik besonders zu untersuchen und in ein bestimmtes Licht zu rücken, wie es eben Wagner getan hat. Die Gerechtigkeit verlangt hier ein anderes Maß: das der unbestechlichen Objektivität, einzig und allein künstlerischen Zielen zugewandt. Mendelssohns Persönlichkeit steht in der gehörigen geschichtlichen Entfernung. Der Biograph darf sich deshalb von Liebe und Haß gleich weit entfernt halten und jenen goldenen Mittelweg gehen, auf dem sich Freund und Feind die Hände reichen können.

Der Hinweis auf den Humanismus mit Bezug auf Felix Mendelssohn öffnet vielleicht die Tore, die zu Mendelssohns Musik zurückführen. Schon Gumprecht deutet es einmal an: „Die edle Humanität, die in Mendelssohns Schaffen Ausdruck gewann, bildet einen Grundzug seiner menschlichen Persönlichkeit." Und hören wir es nicht aus des Meisters Worten selbst, wenn er an Wilhelm Taubert schreibt: „Ist Ihnen denn dies neuere, hochfahrende, unerfreuliche Wesen, dieser Cynismus auch so fatal wie wir? Und sind Sie mit mir einer Meinung, daß es die erste Bedingung zu einem Künstler sei, daß er Respekt vor dem Großen habe und sich davor beuge und es anerkenne und nicht die großen Flammen auszupusten versuche, damit das kleine Talglicht ein wenig heller leuchte?" Strahlt uns nicht aus

seinem Werk ein durch und durch gesunder Geist entgegen? Und nun bedenke man dazu, wie in seiner Familie damals schon die Nervenkrankheiten und damit verbunden die Dekadenz vorhanden waren.

Dieses Endprodukt einer in die höchste Geistigkeit strebenden Familienkultur kannte keine Anfechtungen. Von der Romantik ist es schon gesagt worden; sie klingt gedämpft und geläutert durch sein Schaffen. Ein gewisser Einschlag von Biedermeier muß in Kauf genommen werden; denn Mendelssohn durchlebte dessen ganze Blütezeit. Revolutionen berührten ihn, den über solchen Zeitzufällen Erhabenen, nicht. Seine Wurzeln ruhen zu fest in vergangenen Epochen, deren Abglanz auf jedem seiner Werke schimmert. Und wir geben Friedrich Nietzsche, dem großen Musikpsychologen aus Instinkt, recht, wenn er sagt: „Felix Mendelssohns Musik ist die Musik des guten Geschmacks an allem Guten, was dagewesen ist: sie weist immer hinter sich. Wie könnte sie viel ‚Vor-sich‘, viel Zukunft haben! — Aber hat er sie denn haben wollen? Er besaß eine Tugend, die unter Künstlern selten ist, die der Dankbarkeit ohne Nebengedanken: auch diese Tugend weist immer hinter sich.“

VOM PHILOSOPHEN ZUM MUSIKER

Rhythmus beschwingt den Flug der Gedanken wie das Spiel der Töne. Philosophie und Musik nähren sich aus denselben Quellen, gehorchen denselben Urgesetzen. Sie zielen ins Unirdische, Überirdische, Grenzenlose, ins Jenseits der Dinge. Geadelt durch die Ästhetik der künstlerischen Form huldigen sie dem Höchsten, das in der Philosophie Logik und in der Musik Schönheit heißt. Es gibt einen Punkt, wo der Philosoph zum Musiker und der Musiker zum Philosophen wird. Da treffen sich die Temperamente: Gedanke und Leidenschaft werden eins.

Die Philosophie, diese aus Wirklichem und Unwirklichem schöpfende Reflexion, hat einen langen Weg zurückzulegen, bis sie Musik werden kann. Denn die Musik ist aus dem Instinkt geboren und die Reflexion sollte ihr eigentlich fremd sein. Sie ist das Unmittelbare selbst.

Einmal nur geschah es, daß Philosophie und Musik sich in einem Menschen die Hand reichten. Das war das Phänomen Friedrich Nietzsche, dieser musizierende Philosoph und philosophierende Musiker, bei dem Gedanke und Klang innig vermählt sind und den nur verstehen kann, wer selbst mit der Verstandesschärfe des Philosophen die Gefühlssicherheit und Leidenschaft des Musikers verbindet.

Der Name Mendelssohn aber zeigt uns die enge Verbindung der beiden höchsten Geistesfunktionen in einer Familie. Der Philosoph Mendelssohn bereitete dem in zwei Generationen folgenden Musiker den Boden. Der Großvater schuf die Familienkultur, die geistige Höhenluft, die dem Enkel den schnellen schmerzlosen Aufstieg ermöglichte und ihm schon in der Wiege das unschätzbare Erbteil einer gegen alle Zufälle gefeiten Lebensanschauung überlieferte. Sonst liebt es die Musik in ihrer Unmittelbarkeit, ihre Günstlinge zu überraschen. Wie oft bricht das Genie plötzlich, unvermittelt wie die leuchtende Blüte an einem unscheinbaren Stamm aus. Hier aber ging die Natur einen sicheren Weg.

Wir kennen die Ahnengalerie Felix Mendelssohns bis zu seinem Urgroßvater. Der hieß Mendel und lebte als Elementarlehrer an der jüdischen Gemeinde und Schreiber der Thorarollen in Dessau. Von seiner Frau hören wir, daß sie eine jener typischen Judenfrauen des achtzehnten Jahrhunderts war, wie wir sie aus Büchern als stille, zurückgezogen lebende Erscheinungen kennen. Ihnen wurde am 6. September 1729 ein Sohn Moses geboren. Es war im selben Jahr, als auch Lessing und Reimarus, seine späteren Kampfgenossen, die Lebensbühne betraten. Ein merkwürdiger Zufall.

Moses war ein so schwächliches Kind, daß ihn der Vater oft morgens früh in die Schule tragen mußte. Aber der scharfe Geist regte sich schon begierig. Mit fünf Jahren wußte der Knabe bereits im Hebräischen Bescheid, und sein abgöttisch verehrter Lehrer, David Hirschel Fränkel, führte den Frühreifen in das religionsphilosophische Werk „More Nebuchim" des Spaniers Maimuni ein, das stärkste Eindrücke in ihm hinterließ. Mit dreizehn Jahren sollte er ein „Schacherjude" werden wie seine Altersgenossen, da Fränkel als Oberrabbiner nach Berlin ging. Aber der Drang zu den Büchern war stärker als der Zwang der ärmlichen Verhältnisse seines Vaterhauses.

Moses zog seinem Lehrer nach. 1743 wanderte der kleine verwachsene Jude durch das Rosenthaler Tor in Berlin ein.

Er ging einer schweren Leidenszeit entgegen. Heimlich nur durfte er sich dem Erlernen der deutschen Sprache und den Wissenschaften widmen. Denn der Fluch der Glaubensgenossen bedrohte jeden Abtrünnigen. Die Juden waren damals in ihrem Dasein stark behindert, und die Beschränkungen hatten sie rückständig in ihren Sitten werden lassen. Ihre Sprache war ein wirres Gemisch von Deutsch und Hebräisch. So standen sie dem deutschen Volkstum fremd und um so feindlicher gegenüber, je mehr sie unter den Einfluß der fanatisierten, polnischen Rabbiner gerieten, die das ihre taten, die Kluft noch zu vergrößern. Jeder Fortschritt der Einzelnen, jeder Versuch, an die deutsche Kultur Anschluß zu gewinnen, wurde als Verrat an der gemeinsamen Sache des Judentums verdächtigt und gerächt. Was Baruch Spinoza hat erfahren müssen, das drohte auch dem jungen Moses aus Dessau, als er sich entschloß, den Schritt ins Freie zu wagen. Unter furchtbaren Entbehrungen studierte er als Autodidakt. Das Gelingen krönte seinen Mut und die Beharrlichkeit, mit der er das Ziel verfolgt hatte. Als gebildeter deutscher Jude fand er die Türen der christlichen Gesellschaft nicht mehr verschlossen. Er wurde Hauslehrer bei dem Seidenwarenhändler Bernhard, später Buchhalter in dessen Geschäft und schließlich Teilhaber. 1762 verheiratete er sich mit Fromet Gugenheim aus Hamburg. Sechs Kinder entsprossen dieser harmonischen und glücklichen Ehe. Von den Söhnen muß Abraham, der Begründer des berühmten Mendelssohnschen Bankhauses und Vater Felix Mendelssohns an erster Stelle genannt werden. Die beiden anderen, Joseph und Nathan, treten dagegen zurück. Von den Töchtern war Henriette Erzieherin der Tochter des bekannten Generals Sebastiani; Recha strandete in ihrer Ehe mit dem Hofagenten Meyer und tauchte ins bescheidene Bürgertum unter. Dorothea dagegen ist eine literarische Berühmtheit geworden. Früh und ohne Neigung mit dem Kaufmann Veit verheiratet, folgte sie bald ihrer Liebe, Friedrich von Schlegel. Ihr gemeinsamer Weg führte durch alle Abgründe der Romantik bis zum Katholizismus. Dorothea schriftstellerte und sonnte sich in ihrem Einfluß auf die romantische Schule, der tatsächlich ein bedeutender war.

Moses Dessau, wie er sich zu nennen liebte — erst später nahm er für seine Familie den Namen Mendelssohn an — hatte sich eingehend mit Sprachen, Mathematik und Philosophie beschäftigt. Ein Versuch, den er mit der praktischen Musik bei Kirnberger machte, scheiterte, da ihm die Begabung dafür fehlte. Moses bekannte sich als Jude zum Deutschtum und kämpfte Schulter an Schulter mit Lessing und Nicolai in den Literaturbriefen der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“ gegen den übermächtigen Einfluß des Französischen. Aber er zeigte sich wiederum als aufrechter Mann seines Glaubens in dem Streit mit Lavater, der ihn mit seiner Widmung der Übersetzung von Bonnets „Beweisen für das Christentum“ vor die Wahl gestellt hatte, entweder zu widerlegen oder sich zum Christentum zu bekennen. Moses blieb in dieser aufsehenerregenden Angelegenheit der, als den ihn die Zeitgenossen kannten.

Herders Humanistenwort: „Der Mensch soll das Beste seiner Existenz anderen mitteilen“ steht über dem Leben und Schaffen des Berliner Kaufmanns und Gelehrten, der mit zielsicherer Hand das umfangreiche Geschäftsgetriebe leitete, teilnahmsvoll seine Kinder unterrichtete, mit einem erlesenen Freundeskreis in ständigem Gedankenaustausch stand und in aller Stille seinen philosophischen und religiösen Problemen nachging. Als er am 4. Januar 1786 starb, hatte er das tröstende Bewußtsein, sein Lebenswerk erfüllt zu haben. Mit kühnem Scharfblick hatte er seine Aufgabe, die Judenemanzipation vorzubereiten, erfaßt. Und wir wissen: wollte man den Juden die Bahn frei machen, so war es durchaus notwendig, zunächst in das Reich der Wissenschaft einzudringen, um durch nachdrückliche Betonung ethischer Gedanken in der Philosophie den Humanismus, das Menschlich-Allgemeingültige, aus den Begrenzungen der Religion zu erlösen und auf die übrigen Gebiete der Lebensanschauung zu übertragen. Nachdem dies mit überraschend schnellem Erfolg durchgesetzt war, konnten die Juden auch in etwas so völkisch Eigentümliches und Bodenständiges wie die Kunst eingreifen. In der Familie Mendelssohn kann man es an einem klassischen Beispiel beobachten, wie der Großvater dem Enkel im wahren Sinne des Wortes den Weg ebnet.

Die Spuren eines Mannes, der mit Kant, Herder, Michaelis,

Lavater und anderen Großen befreundet war, der vermöge seiner überragenden geistigen Fähigkeiten und seiner starken Persönlichkeit von den Zeitgenossen für einen Propheten seines Glaubens angesehen wurde, den sein Freund Lessing als „Nathan“ für alle Zeiten verewigte — eines solchen Mannes Spuren konnten in seinen Nachkommen nicht untergehen. Er hatte als echter Humanist mitgeholfen an dem riesigen Werk der Renaissance und des Humanismus, nämlich der Persönlichkeit im Menschen wieder das naturgewollte Recht, die Freiheit, zu verschaffen. Das hatte in dem leidenschaftlichen Italien zum Typus des Gewaltmenschen, dem schrankenlosen Individualisten geführt, in dem ruhigeren Deutschland dagegen dem Gelehrten und Künstler auf den Herrschersitz geholfen. In Italien hatte das Ästhetische die Oberhand gewonnen, in Deutschland das Ethische. Zwei Welten waren aus einem Keim entstanden, gegensätzlich in sich und doch in höheren Sphären wieder vereint. Deshalb konnte auch Moses Mendelssohn die Brücke zu seinem Enkel Felix schlagen, der Philosoph dem Musiker Vorbild und geistige Quelle, menschlicher Durchgang sein.

Der Humanismus ist ein Kompromiß. Und, gestehen wir es nur, auch Felix Mendelssohns Musik ist es. Vielleicht ist er etwas zu spät gekommen: die Welt war doch durch die gewaltige Renaissance-Sprache Beethovens schon von anderen Erschütterungen heimgesucht worden. Mendelssohns Ziel war ein ererbtes.. Mit feinem Instinkt hat der Künstler erfaßt, was der Denker ihm vorzeichnete; und wir müssen es erkennen: er war als Musiker durchaus der Enkel des Philosophen und Humanisten.

Der Humanismus ist keine Sache für Revolutionäre und somit auch nicht für elementare Künstlerseelen, aus deren Schaffen immer Aufstand flammt. Auch hierin erbte der Enkel. Felix Mendelssohn glühte nicht in Auflehnung gegen das Bestehende. Er war das Endergebnis einer sorgsamen, zähen, zielbewußten Familienkultur und einer Rasse entsprungen, die nicht träumt, sondern die immer weiß, was sie will. Vergessen wir es auch nicht; das Band des Weltbürgertums einte die Generationen. Immer deutlicher wird die segnende Hand des Moses Mendelssohn über dem Musiker sichtbar, der so ohne zu schwanken seine Bahn zog, als gäbe es für ihn keine lockenden Irrlichter, sondern nur eine Wahrheit und eine Kunst.

Hören wir noch einmal den Kronzeugen des Humanismus, Herder: „Innere, mit sich bestehende Wahrheit ist die einzige und höchste Poesie.“ Und dann lassen wir Moses Mendelssohn selbst das Wort an seinen Enkel richten, wenn er von der Musik sagt: „Göttliche Tonkunst, du bist die einzige, die uns mit allen Arten von Vergnügen überrascht! Welche süße Verwirrung von Vollkommenheit, sinnlicher Lust und Schönheit! Die Nachahmungen der menschlichen Leidenschaften, die künstliche Verbindung zwischen widersinnigen Übellauten: Quellen der Vollkommenheit. Die leichten Verhältnisse in den Schwingungen; das Ebenmaß in den Beziehungen der Teile aufeinander und auf das Ganze; die Beschäftigung der Geisteskräfte in Zweifeln, Vermuten und Vorhersehen: Quellen der Schönheit! Die mit allen Saiten harmonische Spannung der nervigen Gefäße: eine Quelle der sinnlichen Lust! Alle diese Ergötzlichkeiten bieten sich schwesterlich die Hand und bewerben sich wetteifernd um unsere Gunst. Wundert man sich nun noch über die Zauberkraft der Harmonie? Kann es uns befremden, daß ihre Annehmlichkeiten mit so mächtigem Reize in die Gemüter wirken, daß sie rauhe ungesittete Menschen bezähmt, rasende besänftigt und traurige zur Freude belebt?“

Ist es nicht, als spreche hier Moses schon von Felix Mendelssohns Musik? Die Grenzen schwinden. Der Philosoph nähert sich dem Musiker und reicht ihm die Hand.

Doch wir denken auch an die leibliche Brücke zwischen beiden: Abraham Mendelssohn, der das bekannte Wort: „Früher war ich der Sohn meines Vaters, jetzt bin ich der Vater meines Sohnes“ geistvoll dahin variierte, er stehe zwischen Vater und Sohn da, wie ein Gedankenstrich. Es ist, als ruhte die Natur bei ihm ein wenig aus. Zwischen zwei genialen Köpfen war er die Atempause des Bildners. Aber er brachte den weltmännischen Zug in die Familie und gab ihr in äußerlicher Hinsicht den Auftrieb, der heute noch wie eine geheime Schwungkraft hinter dem Namen Mendelssohn steht.

Er wurde am 10. Dezember 1776 geboren. Reger Geschäftsgeist trieb ihn frühzeitig dazu, seinen Gesichtskreis zu erweitern. Deshalb ging er 1803 in die Metropole der Welt, Paris, um hier als Kassierer bei dem Bankier Fould zu arbeiten. Aber es zog ihn doch bald wieder nach Berlin zurück. Er lernte Lea Salomon kennen

und machte sich, da die Gelegenheit günstig war, in Hamburg selbständig. So konnte er sie heimführen. Ihr Ehebund war denkbar glücklich, vor allem durch die Freude, die ihnen die fabelhafte Entwicklung ihres genialen Sohnes, Jacob Ludwig Felix Mendelssohn machte, der am 3. Februar 1809 in Hamburg, in dem Hause Große Michaelisstraße 14, Ecke der Brunnenstraße, geboren wurde. Eine Schwester, Fanny, war ihm bereits am 15. November 1805 voraufgegangen. Zwei Geschwister folgten noch: Rebecka am 11. April 1811 in Hamburg und Paul am 30. Oktober 1813 in Berlin.

Abraham Mendelssohn war ein Mann von liberalen Grundsätzen. Er kaufte seinen Kindern 1816 das Entreebillet zur europäischen Kultur, wie Heine den Taufschein nannte, und ließ sie christlich-reformiert erziehen. Durch Leas Bruder, der sich nach seinem Übertritt zum Christentum Bartholdy nannte, kam dieser Name jetzt auch in die Familie Mendelssohn. Abraham Mendelssohn wandte dem Judentum offiziell erst 1822 in Frankfurt den Rücken. Man darf von ihm, der als aufrechter Charakter, freisinnig, ja fast republikanisch in politischer Hinsicht geschildert wird, annehmen, daß er wichtige innere Gründe für diesen Schritt hatte. Er begründete den Wohlstand der Familie; aber er herrschte auch in ihr und alle beugten sich bedingungslos seinem Willen. In Hamburg hatte er sich bei der französischen Besatzung unmöglich gemacht und mußte heimlich nach Berlin fliehen. Hier betätigte er im Freiheitskrieg 1813 seinen Patriotismus dadurch, daß er auf seine Kosten einige Freiwillige ausrüstete, eine Sitte, die man heute scharf verurteilt. Mit Unrecht; denn der Weltkrieg hat uns dasselbe, wenn auch in etwas versteckter Form, an manchem Zeitgenossen gezeigt, beispielsweise in dem ebenso grotesken wie brutalen Zynismus gewisser Vaterlandsfreunde, die mit dem Blute anderer vom sicheren Port aus „das Vaterland erretten wollten". Zur Musik hatte Abraham Mendelssohn lose Beziehungen angeknüpft. A. B. Marx sagt aus persönlicher Kenntnis: „Wohl befugt war er, über Musik ein Wort abzugeben. Schon sein Lebenslauf hatte ihn dazu ausgerüstet. Als er in jüngeren Jahren eine Zeit lang Paris bewohnte, sah er sich den unausgesetzten Aufführungen der Opern Glucks gegenüber, die damals bei den Franzosen noch in hohem Ansehen standen und nach den noch nicht verblichenen Über-

lieferungen aus Glucks Zeit dargestellt wurden." Kurz, wie Zelter sich bündig ausdrückte: er gehörte zu den Braven.

Seine Frau erwarb sich des alten Zelters Lob als „höchst treffliche Mutter und Hausfrau". Aber mehr als das: sie war musikalisch und vielseitig gebildet: sie zeichnete und beherrschte das Französische, Englische und Italienische. Ja, sie las sogar Homer im Original. Demnach stand sie in ihrer Bildung weit über dem Durchschnitt der Frauen.

Die Kinder eines solchen Hauses waren auf Rosen gebettet. Der Vater erzielte mit glücklicher Hand und schnell einen wirtschaftlichen Aufschwung, der die Begriffe „unmöglich" oder „unerreichbar" von vornherein aus dem Leben seiner Nachkommen ausschaltete. Und die Mutter bereitete mit tiefem Verständnis der geistigen Entwicklung der Kinder den Boden. Namentlich Felix und seine Schwester Fanny profitierten davon. Aber war es Treibhausluft, in der sie aufwuchsen, daß ihre Blüte sich so schwelgerisch und üppig erschloß und — vielleicht eben darum — so bald schon verwelkte? Beide erbten den Todeskeim des Großvaters und Vaters. Ganz plötzlich, auf der Höhe des Lebens, riß die unsichtbare Macht den Sperrhaken aus dem feinen Räderwerk ihres Geistes und ließ es hemmungslos ablaufen. Vielleicht ist der Mangel an äußerem und innerem Widerstand daran schuld, daß Glückskinder meist ein so frühes Ende finden.

Des alten Moses Dessau zähe und entbehrungsreiche Arbeit war für Felix Mendelssohn nicht mehr nötig. Er war der von Jugend an in Erfüllung Lebende, Gebende und Schaffende. Er hat die Frühreife Mozarts, lebt in vollen Zügen, bewegt, inmitten starker äußerer Erfolge, vom Glück zum Günstling ausersehen und stirbt am Gehirnschlag, jäh, wie ein kostbares Gefäß, das durch einen achtlosen, harten Griff zerbrochen wird. Manchmal scheint er eifersüchtig auf das Schicksal zu sein, Untreue fürchtend, die er als Sonntagskind und erwählter Liebling nicht ertragen könnte; aber zuweilen verachtet er die Blüten, die ihm immer und überall blühen, wohin er sich auch wenden mag.

Von hier aus sehen wir die Hintergründe seiner Musik.

Und wieder kehrt der Kreis zu dem philosophierenden Großvater zurück, der ihm zu aller Reizbarkeit der Nerven als unschätz-

bare geistige Gabe doch jene große Ruhe, das Adagio des Gefühls schenkte, das in seinen Tönen wie die erdentrückte Abgeklärtheit des Humanisten und Weltweisen auf uns wirkt.

Der Musiker grüßt den Philosophen. Beide sind sparsam mit der Leidenschaft. Die Ekstase donnernder Steigerungen fehlt ihnen, und das rätselhafte Dunkel der Mystik verschmähen sie. Nach dem lichten Süden ist ihr Blick gerichtet, dahin, von wo die großen Ideale des Menschentums gekommen sind. Was der Philosoph klar erkannte und gedanklich bildete, das verschmolz der Musiker mit der Romantik der Töne. Und doch blieb es im Kern dasselbe. Das Ideal der Antike und des Humanismus — bei aller Schönheit und ewigen Schwungkraft doch ein wenig alt und müde — etwas Abend und Erinnerung. So auch Mendelssohns Musik. Sie erinnert uns an Vergessenes, sie erweckt den Zauber längst verklungener Jugendtage wieder, sie dringt in eine Tiefe unseres Herzens, wo noch Gefühle von gestern und vorgestern schlummern.

Wir greifen zur letzten Kette, die diesen Philosophen und diesen Musiker desselben Blutes verbindet. Es ist die vornehme Seele, wie sie Nietzsche deutete: nicht als die, welche der höchsten Aufschwünge fähig ist, sondern jene, welche sich wenig erhebt und wenig fällt, aber immer in einer freieren durchleuchteteren Luft und Höhe wohnt.

TRAUM UND TAT

Neben den angedeuteten politischen Zwangsgründen werden bei der Übersiedelung Abraham Mendelssohns von Hamburg nach Berlin auch noch andere Erwägungen persönlicher Art mitgesprochen haben. Die Hauptstadt Preußens mußte den Mann anlocken, dessen Ehrgeiz nur in geschäftlichen Unternehmungen großer Art zu befriedigen war. Außerdem hatte der Name Mendelssohn in Berlin einen guten Klang.

Das Berlin der Napoleonischen Zeit hatte noch die durch Kriegswirren allerdings stark derangierte Behäbigkeit einer Provinzstadt. Aber hier liefen doch die Fäden zusammen, an denen die vielfachen Geschicke Preußens hingen. Hof und Bürgertum standen in einem

patriarchalischen Verhältnis zueinander, das in dieser Zeit des erwachenden Biedermeiertums einerseits wohl noch enger wurde, andererseits aber durch politischen Zündstoff, durch die wachsende Unzufriedenheit gerade der intellektuellen Welt mit den unfreien Zuständen schon einen inneren Bruch erhielt. Für den Bankier Mendelssohn war hier ein guter Boden, und mit der ihm eigenen Tatkraft und Zielbewußtheit ging er ans Werk.

Die Jugend seines genialen Sohnes Felix ist ein Glied in der Familiengeschichte der Mendelssohns. Eine ungemeine Sorgfalt und Liebe ebnete alle Wege für das erwachende Talent. Alle waren daran interessiert, alle arbeiteten daran mit. Die Schwester teilte seine ersten Klavierübungen, die das Feingefühl und der liebende Ernst der Mutter leitete. Hier bietet sich einmal das seltene Schauspiel, im Gegensatz zu vielen betrübenden anderen, daß die Eltern beim Erkennen des Talentes nur eine Pflicht fühlen: dieses Talent zur herrlichsten Auswirkung aller seiner Kräfte zu bringen — anstatt ihm Hemmschuhe anzulegen, wie gutgemeinte Kurzsichtigkeit es leider so oft tat und tut. Natürlich wird der Fünf- und Sechsjährige bewundert. Damit ist Felix Mendelssohn jedoch schon den Grenzen des mütterlichen Könnens entwachsen. Ein anderer muß ihn jetzt führen, und dieser Meister ist Ludwig Berger. Der war 1815 als Achtunddreißigjähriger aus dem Ausland nach Berlin gekommen und nahm hier schnell eine führende Stellung ein. Sein ebenso glänzendes wie feinsinniges Klavierspiel war in der Schule Clementis gebildet und durch des Nocturne-Träumers Field wundersame Anschlagskunst geadelt worden. Diese Vorzüge vererbte er seinem Schüler Mendelssohn. Aber mehr. Er wirkte auch stark auf die allgemeine musikalische Bildung und Entwicklung Mendelssohns. Selber in seinen innersten musikalischen Sehnsüchten Phantast, ließ er den wißbegierigen Schüler manchen Blick über die Grenzen des Handwerklichen hinaus tun. Er führte ihn in den Geist der großen Meister ein und weckte den Sinn für die Synthese in ihm. Da ist es kein Wunder, daß sein Einfluß auf das junge Genie in gewisser, äußerlich allerdings schwerer erkennbarer Beziehung seelisch stärker war als der, den das musikalische Handwerk dem Strebenden durch Zelter bieten konnte. Des Vaters Gewissenhaftigkeit duldete nämlich nichts Halbes. Deshalb wurde Felix gleichzeitig zum Stu-

dium des Kontrapunkts dem Singakademiedirektor Professor Carl Friedrich Zelter anvertraut.

In Zelter verkörpert sich Berliner Geist. Und doch hat der märkische Sand eine bescheidene Leidenschaft in seiner Musik nicht ersticken können. 1758 in Berlin geboren, wuchs er nicht, wie er wollte, zum Musiker, sondern zunächst zum Maurer auf. Wohl übte er sich auf allen Instrumenten, fand Lehrer und Förderer; aber das Handwerk nahm ihn in Beschlag und ließ ihn erst 1800 zur Musik abschwenken. Da übernahm er die Leitung der von seinem Lehrer Fasch begründeten Singakademie, mit deren Geschichte sein Name unzertrennlich verbunden ist; denn ihm verdankt sie die Grundlagen ihres Ruhms. Und noch ein anderes seiner Werke lobt die Musikgeschichte: die Schaffung der Liedertafel, durch deren Beispiel der Männergesang in Deutschland einen ungeheuren Aufschwung nahm. Als intimer Freund Goethes ist er in die Literaturgeschichte gekommen. Das Bild des Mannes ist jedoch erst vollständig, wenn auf seine Bedeutung als Liederkomponist, als der er ein Hauptvertreter der sogenannten Berliner Schule war, und als Komponist von Männerchorgesängen hingewiesen wird. Wie die meisten spät gewordenen Talente war er ein Pedant.

Von einem solchen System gewordenen Kunsthandwerker konnte der junge Mendelssohn nur gewinnen. Denn die strengste Schule ist für das Genie die beste. Hier wurde in unaufhaltsamer Arbeit der Grund für seine kontrapunktische Meisterschaft gelegt. Hier gelangte er vor allem an den Urquell der Musik: an Bach. Auch im Mendelssohnschen Haus war das Wohltemperierte Klavier die musikalische Bibel. Von Zelter wurde Felix Mendelssohn in den Geist der Vokalmusik eingeführt. Der Direktor der Singakademie hatte ja nicht nur engste Fühlung mit den Meistern der damaligen Zeit, sondern er besaß auch eine ansehnliche Sammlung Bachscher Partituren in Abschrift, sowie Partituren der alten italienischen Meister. Welch eine Fundgrube für den Schüler! Bei Ludwig Berger aber fand der Knabe andere Werte. Da sprach einer, der die Welt gesehen hatte, der von dem üppigen Glanz der Virtuosenmusik schwärmen konnte und der selbst in reiner Gefühlsmäßigkeit das beste Beispiel lieferte, daß es in der Musik auch außer Fugen noch Großes gab. Und der kleine Felix nahm gierig, was ihm nur geboten wurde.

Schon 1818 sehen wir ihn auf dem Konzertpodium in einem Trio von Wölffl am Klavier.

Er lernt spielend, überwindet unerschrocken die Beschränkungen, die allzu kleine Hände ihm noch auferlegen, transponiert und liest mit der Sicherheit eines alten Routiniers Partitur. Schwierigkeiten darf es für ihn nicht geben. „Ach was, ein Genie frisiert ein Schwein und macht ihm Locken.“ Das war Zelters Kraftwort und ständiger Ansporn. Ein gewisser Henning brachte ihm die ersten Griffe auf der Violine bei. So wuchs der Musiker auf. Sorgsam bereiten die Eltern den Weg. Im Hause herrscht neben der reinen Freude an den Tönen auch der Wille zur Gründlichkeit. Fanny wetteifert mit Felix im Klavierspiel. Auch sie studiert den Kontrapunkt. Berlins erste Künstler treffen sich im Salon der Mutter. Und alle, die die Hauptstadt nur vorübergehend berühren, ob sie nun Namen haben oder erst dort reüssieren wollen, besuchen das Mendelssohnsche Haus. Da schulen sich die Ohren des Knaben von selbst; er lernt vergleichen und fühlt, daß er schon jetzt nicht mehr der geringste unter ihnen ist.

Aber der Vater war zu kühl und zu klug, um sich von den Erfolgen des Wunderkindes betören zu lassen. Er wollte für eine allgemeine klassische Bildung seiner Sprößlinge sorgen. So nahm er Karl Wilhelm Ludwig Heyse, den später berühmt gewordenen Philologen und Vater des Dichters Paul Heyse, als Hauslehrer bei sich auf. Alte und neue Sprachen wurden mit Fleiß getrieben, und der Erfolg blieb nicht aus. 1826 konnte Felix Mendelssohn eine Übersetzung der Andria des Terenz bei Dümmler in Berlin erscheinen lassen. Shakespeare und Byron wurden im Original gelesen. Lessing und Goethe traten früh in seinen Gesichtskreis. Daneben lernte er zeichnen und malen, Fertigkeiten, die er immer mit besonderer Vorliebe übte. Tanzen, Schwimmen, Reiten und Fechten sollten dem späteren Weltmann zugute kommen. Hier wurde also nichts vergessen, was neben dem Künstler auch dem Menschen nutzen konnte.

Doch uns fesselt das Werden des Musikers. „Felix ist ein guter, hübscher Knabe, munter und gehorsam. Er ist zwar ein Judensohn, aber kein Jude. Der Vater hat mit bedeutender Aufopferung seine Söhne etwas lernen lassen und erzieht sie, wie sich's gehört; es wäre wirklich einmal eppes Rores, wenn aus einem Judensohn ein Künstler würde.“ So schreibt Zelter an Goethe. Und gesteht ein ander-

mal: „Er spielt Klavier wie der Teufel, und auf den Streichinstrumenten ist er nicht zurück.“ Der zehnjährige Felix wurde als Altist in die Singakademie aufgenommen und lernte nun als ein Glied des Ganzen Werke von Palestrina, Bach, Händel, Fr. Schneider, Romberg, Fesca, Neukomm und anderen kennen. Dabei gewinnt schon der Knabe kritische und selbstkritische Maßstäbe. Zelter versäumt es nicht, ihn über die Stilunterschiede aufzuklären. Das Fugenschreiben macht den Kopf klar und die Hand geläufig. So ist es kein Wunder, daß das eigene Schaffen sich schon früh Bahn bricht. Dazu die unschätzbare Möglichkeit, das Geschriebene an den Musikabenden des väterlichen Hauses sogleich in Klang umsetzen zu können. Es ist ein Glück ohnegleichen. Im September 1820 komponierte er in wenigen Wochen seine erste Oper „Die beiden Pädagogen“, die mit Hilfe der Freunde und Geschwister sogleich zu Hause aufgeführt wurde. Im nächsten Jahre entstanden zwei neue Bühnenwerke: „Soldatenliebschaft“ und „Die wandernden Komödianten“, beides natürlich nur Gelegenheits- und Übungsstücke. Die Texte hatte ein Freund des Hauses, Dr. Caspar, nach französischen Vaudevilles bearbeitet. Daneben wurde dem strengen Stil mit gutgesetzten Psalmen und Doppelfugen gehuldigt, und für das Hausorchester entstanden zehn vier-, fünf- und sechsstimmige Symphonien. Die Kammermusik wurde mit den verschiedensten Versuchen bedacht; Klavierstücke und Lieder waren daneben die Zeichen der Überfülle.

Der Stolz des Lehrers über soviel Erfolge seines Systems suchte nach Anerkennung: Zelter bat seinen Freund Goethe, ihm den Wunderknaben vorstellen zu dürfen. Und Goethe sagte bereitwillig zu. „Beobachte dich selbst streng, setze und halte dich besonders bei Tisch anständig, spreche deutlich und angemessen, suche so viel als möglich das richtige Wort zu treffen“, ermahnte Abraham Mendelssohn den ungeduldigen Reiselustigen, und Fanny gab ihm einige Goethelieder ihrer Komposition für die Frau Goethes mit. Man mußte sich Weimar mit einem Schlage erobern. Und es gelang. Rellstab hat in seinen Lebenserinnerungen Mendelssohns Goethetage eingehend beschrieben. Der kleine Felix kam dem musikdürstenden Dichter gerade gelegen. Er mußte täglich spielen, Bach, Mozart, Beethoven und Eigenes. Beglückt schrieb er nach Hause: „Alle Nachmittage macht Goethe das Streichersche Instrument mit den

Worten auf: Ich habe dich heute noch gar nicht gehört: mache mir ein wenig Lärm vor! Und dann pflegt er sich neben mich zu setzen, und wenn ich fertig bin (ich phantasiere gewöhnlich), so bitte ich mir einen Kuß aus oder nehme mir einen.“ Eine unheimliche Frühreife paarte sich im jungen Mendelssohn noch mit spielerischer Kindlichkeit. Goethe nahm das Musikalische als etwas Gegebenes hin; im übrigen sah er nur das Kind. Zelter war befriedigt: sein Schüler hatte sich bewährt.

Wir können auf das Anekdotische Verzicht leisten und buchen nur den ungeheuren Eindruck, den der Mensch Goethe auf den Knaben Mendelssohn machte. Die seltsame geistige Kraft und Intuition des Kindes hat tiefer gesehen, als es Zelter vielleicht geahnt hat. Jedenfalls konnte ein solches bestimmendes Erlebnis nicht spurlos verklingen. Die frühe Bekanntschaft mit Goethe ist für Mendelssohn einer der wichtigsten Glückszufälle in seinem reichgesegneten Leben gewesen. Man braucht hier das Wort von dem Vorbild der klassischen Ruhe und Abgeklärtheit nicht als Phrase zu nehmen. Und Goethe ergriff Mendelssohns Kunst als ein willkommenes Geschenk. Nicht nur Freund Zelter zuliebe. Denn dieser Knabe mußte mit seiner Musik und seinen Musikidealen verwandte Saiten in Goethe erklingen machen. Uns allerdings erscheint es als eine tragische Ironie, daß in den Tagen, als es in Goethes Weimarer Musiksalon auf Mendelssohnisch hoch herging, Franz Schubert einsam und unerkannt mit der Fülle seiner herrlichsten Goethelieder in Wien saß.

„Seit Eurer Abreise ist mein Flügel verstummt; ein einziger Versuch, ihn wieder zu erwecken, wäre beinahe mißlungen. Indessen hör’ ich viel von Musik reden, welches immer eine böse Unterhaltung ist“, schrieb Goethe im Februar 1822 wehmütig nach Berlin. Von dort konnte ihm Zelter nur Gutes berichten: „Felix ist brav und fleißig. Seine dritte Oper ist fertig und ausgeschrieben und wird nächstens unter Freunden aufgeführt werden. Nach seiner Zurückkunft aus Weimar hat er auch schon ein Gloria fertig, ein Klavierkonzert für seine Schwester über die Hälfte fertig und ein Magnificat angefangen.“

Sebastian Hensel gibt uns eine Übersicht über das erstaunliche Schaffensergebnis dieses Jahres. Da finden wir verzeichnet: den 66. Psalm für drei Frauenstimmen, zwei Lieder für Männerstimmen,

Konzert a-moll für Klavier, drei Lieder, drei Fugen für Klavier, Quartett c-moll für Klavier, Geige, Bratsche und Violoncello, ein Akt der Oper „Die beiden Neffen", Jube Domine in C-dur, ein Violinkonzert, Magnificat und ein Gloria mit Instrumenten. Dies waren natürlich zumeist Studienarbeiten, mit Ausnahme etwa des Klavierquartetts, das wir als opus 1 kennen. An Anregungen fehlte es nicht. So hatte er das Jube Domine für den Cäcilienverein Schelbles in Frankfurt geschrieben, und sein Freund, der junge Geiger Eduard Rietz, hatte ihn zu dem Violinkonzert veranlaßt.

Der Sommer dieses Jahres sieht die Familie Mendelssohn auf der Reise nach der Schweiz. Dort, in Genf, beendete Felix das c-moll-Klavierquartett. Wieder wird in Weimar Station gemacht; aber der Aufenthalt ist diesmal nur kurz. Jedoch die Erinnerung daran wertvoll genug. Auch die talentvolle Fanny muß diesmal ihre Künste zeigen. Goethe ist sehr zufrieden. Der Bankier und der Dichterfürst haben sich verstanden.

Und wieder nimmt der nüchterne Zelter den ständig reifer Werdenden in seine Obhut. „Alles gewinnt Gediegenheit, kaum fehlt noch Stärke und Macht; alles kommt von Innen und das Äußerliche berührt ihn nur äußerlich", wird dem stets aufmerksamen Goethe berichtet. Berlin hat dem Strebenden viel zu geben. Der Ruhm wächst, und die sonst nicht gerade leicht entzündbaren Berliner würden das Wunderkind gern verhätscheln, wenn es der Vater dulden wollte. Aber der hat es nicht nötig, wie etwa Leopold Mozart, von seinem Sohn Taler und goldene Dosen erspielen zu lassen. Der reiche Bankherr kann die Dinge gelassen abwarten. Felix braucht keine Öffentlichkeit; denn er hat alle Vorzüge in seinem Haus: Orchester, Chor und erste Solokräfte. Da kann er komponieren und dirigieren. Und Freunde stellen sich ein, die seine Teilnahme finden.

Der Geiger Eduard Rietz förderte ihn auf der Violine und wurde bald sein Vertrauter. Eduard Devrient, Baritonist an der Oper, kam 1822 zum erstenmal in das Mendelssohnsche Haus. Er beteiligte sich an den literarischen Abenden, wo Shakespeare mit verteilten Rollen gelesen wurde, und lieh natürlich hauptsächlich seine schöne Stimme den Kompositionen seines jungen Freundes. Der viel und schön redende, damals vierundzwanzigjährige Adolf Bernhard Marx fand sich 1823 ein. Mehr als es dem in Musikdingen puritanischen

Vater lieb war, gewann er Einfluß auf Felix. In seiner Schrift „Ueber Malerei in der Tonkunst“ kündigte sich so etwas wie eine neue Ästhetik an, die die Jugend für sich gewann. Wir verdanken ihm manche Mitteilung über die Mendelssohns. Felix, so meinte er, zeigte an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters ein frisches, bald angeregtes, bald träumerisches Gesicht, das von wellig herabfließendem Haupthaar umrahmt war. Die Mutter gewann musikalisch Einfluß: „In ihr lebten Traditionen oder Nachklänge von Kirnberger her; von dorther war sie mit Sebastian Bach bekannt geworden und hatte das unausgesetzte Spiel des Wohltemperierten Klaviers ihrem Hause eingepflanzt.“ Der Vater vermochte dagegen mit seiner Vorliebe für Gluck nicht aufzukommen. Fast noch gewichtiger wurde die Bekanntschaft mit dem berühmten Pianisten Ignaz Moscheles, der 1824 in Berlin konzertierte und sogar für einige Unterrichtsstunden im Mendelssohnschen Hause gewonnen wurde. Hier bahnte sich eine Lebensfreundschaft an, die reiche Früchte tragen sollte.

Instinkt, Fleiß und dauernder Ansporn führten den jungen Mendelssohn weiter. Komposition auf Komposition entstand, wurde aufgeführt und dank Zelters rücksichtslos kühler Beurteilung in den Kasten gelegt. Konzerte für zwei Klaviere, Kammermusikwerke, geistliche Chorwerke und Klavierstücke, immer in bunter Folge. Wir kennen davon die beiden f-moll-Dichtungen des Jahres 1823, das Klavierquartett opus 2 und die Violinsonate opus 4 und aus dem nächsten Jahr das h-moll-Klavierquartett, die erste Symphonie opus 11 und die Ouvertüre für Harmoniemusik, der Dobberaner Badekapelle auf den Leib geschrieben. Die Hausbühne wurde mit einer komischen Oper in drei Akten „Der Onkel aus Boston oder die beiden Neffen“ bedacht. Dr. Caspar hatte wieder den Text verfertigt. Zelter lobte die Musik bei Goethe: „Neues, Schönes, Eigenes, Ganzeigenes ist überall zu finden. Geist, Fluß, Ruhe, Wohlklang, Ganzheit, Dramatisches. Das Massenhafte ist wie von erfahrenen Händen. Orchester interessant, nicht erdrückend, ermüdend, nicht bloß begleitend.“ Nach der Aufführung sprach er Felix zum Gesellen: „im Namen Mozarts, im Namen Haydns, im Namen des alten Bach“.

Dem Vater jedoch war dies alles noch nicht genügend. Er wollte das Talent seines Sohnes noch von Größeren anerkannt sehen. Und das konnte seiner Meinung nach nur in der Metropole der Welt

und der Musik, in Paris, geschehen. Da blühte das Cliquenwesen, und eine Überfülle von Talenten kämpfte um die Gunst der Menge: Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, Rossini, Meyerbeer, Paër, Rode, Baillot, Kreuzer. Dort lebte auch Cherubini, dessen Sachkenntnis und Unparteilichkeit man wohl trauen durfte. Der Vater wurde nicht enttäuscht. Felix spielte sein h-moll-Quartett vor. „Il fera bien, il fait même déjà bien", meinte Cherubini ebenso verbindlich wie tiefsinnig. Und gab auch seinen Segen zu dem fünfstimmigen Kyrie mit Orchester, das der junge Berliner gewissermaßen unter seinen Augen komponierte. Für den Vater war das Gewißheit genug. Felix sollte nun wirklich Musiker werden. Auf der Hin- und Rückreise mußte man sich bei Goethe wieder in Erinnerung bringen. Auch hier tat das h-moll-Quartett gute Dienste. Goethe nahm die Widmung des Werkes an. „Felix produzierte sein neuestes Quartett zum Erstaunen von Jedermann. Diese persönliche hör- und vernehmbare Dedication hat mir sehr wohl gethan", schrieb er an Zelter. Als er bald darauf die Noten erhielt, ließ er es an freundlichem Dank nicht fehlen. Franz Schuberts demütige Liedersendung, die am gleichen Tage eintraf, blieb dafür unbeantwortet.

Wir sehen Felix Mendelssohn nun wieder in Berlin. Zelter kann ihn nur loben: „Felix ist aus Paris zurück und hat sich in den wenigen Monaten hübsch herausgetan. Er hat dem Cherubini ein Kyrie dort angefertigt, das sich hören und sehen läßt, um so mehr als der brave Junge, nach seinem gewandten Naturell, das Stück fast ironisch in einem Geist verfaßt hat, der, wenn auch nicht der rechte, doch ein solcher ist, den Cherubini stets gesucht und, wenn ich nicht sehr irre, nicht gefunden hat." Jetzt aber sollte das Talent sich energischer der Öffentlichkeit nähern.

Berlin war damals im Anfang der zwanziger Jahre eine Stadt von 200 000 Einwohnern mit viel Kleinstädterei in Manieren und Gesinnung. Raffiniertere Bildung, die man in den höheren Kreisen antraf, war französischen Ursprungs, schon als Gegengewicht gegen das Biedermeiertum der Spießbürger. Man hatte drei Theater und ebenso viele politische Zeitungen. Am Hoftheater herrschte Spontini. Das Schauspielhaus war nach Ifflands Tode zurückgegangen, und im Königstädtischen Theater vergnügte man sich an Possen, Vaudevilles, Lustspielen und komischen Opern. Angely hatte bald

die Berliner Bürgerschaft auf seiner Seite, und Henriette Sontag wurde hier ein Stern. Die Geistigkeit Berlins wurde durch E. T. A. Hoffmann, Hegel und Schleiermacher repräsentiert. Es war die Zeit der Romane von Clauren und Lafontaine, während Goethe und Schiller nur den Sonderlingen gehörten. Aber es war auch die Zeit der literarischen Salons und des Erwachens der Blaustrümpfe. Im Musikleben brachten die zwanziger Jahre wieder einen Aufschwung. Die Oper gewann unter Spontini an Glanz. Zwar wurde durch seine Prunkopern der Gluckkultus eingeschränkt; aber 1821 brach Weber mit Preziosa und Freischütz der romantischen Musik gewaltig Bahn. Die Intrige blühte, und Spontini bekam namentlich in Rellstab einen scharfen Gegner. Der Klatschgeist fand Nahrung. Dem Oratorium wurde würdigste Pflege in der Zelterschen Singakademie zuteil. Schlechter war es um die Instrumentalmusik bestellt. Mösers Quartettakademien hatten zu kämpfen, um sich beim Publikum durchzusetzen. Ebenso seine Symphonieaufführungen. Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Romberg und manchen Zeitgenossen standen auf dem Programm. Ein Dilettantenorchester des Kammermusikers Bliesener warb gleichfalls um die Gunst der Hörer. Die Virtuosen aber suchten Berlin schon in großer Zahl heim. Da waren allwinterlich die ersten Namen vertreten. Neben den Großmeistern ihrer Instrumente auch Originale wie der Geiger Boucher, der seine Ähnlichkeit mit Napoleon I. dazu benutzte, um während der Orchestertutti seine Geige fortzulegen und Kaiserstellungen zu zeigen. Zum Jubel der vollen Häuser. Intensiver aber noch als in der Öffentlichkeit wurde die Musik in den Familien betrieben. Selbst das sogenannte öffentliche Musikleben der Dilettantenvereinigungen trug damals noch einen patriarchalischen Charakter. Unter den geselligen Häusern Berlins, in denen die Musik besonders gepflegt wurde, ragte das Mendelssohnsche als das bei weitem bedeutendste hervor. Der Reichtum des Vaters erlaubte die Musikausübung im großen Stil, und die Begabung der Kinder schuf hier einen Mittelpunkt ernstesten Kunstgenießens. Bach, den man in der Öffentlichkeit langweilig, ledern und gelehrt fand, wurde hier, das darf man wohl sagen, wieder entdeckt.

1825 kaufte Abraham Mendelssohn das Haus Leipziger Straße 3, das damit zur musikalischen Zentrale Berlins wurde. In dem großen

Gartensaal fanden hier die berühmten Sonntagsmusiken statt, hinter denen Felix und Fanny Mendelssohn als treibende und anregende Geister standen, und zu denen sich erste Künstler, Chor- und Orchesterkräfte drängten. Der Nutzen, der hieraus für den jungen Mendelssohn entsprang, ist gar nicht zu ermessen. Nicht nur für seine eigentliche musikalische Entwicklung war es von ungeheurer Bedeutung, daß er sich alle Musik neben der eigenen vorführen konnte, sondern er gewann auch für das spätere Leben eine Fülle wertvollster Anregungen und Beziehungen. Ihm waren die Wege zum Ruhm bereits geebnet, ehe er sich überhaupt als Künstler die Anwartschaft darauf so recht erworben hatte. So wurde von vornherein der Kampf um den Beruf und um Anerkennung bei ihm ausgeschaltet. Was hatte es da zu bedeuten, daß die Zeitungen seine ersten Veröffentlichungen — die Klavierquartette — kühl und zurückhaltend besprachen? Dies konnte für ihn keine Hemmung mehr bedeuten. Sein Name faßte ja bereits Fuß in der Welt der Geistigkeit. Die Koryphäen begrüßten ihn bereits kollegial, alle die sich in der Leipziger Straße 3 einfanden: von Musikern Spohr, Weber, Marschner, Gounod, Zelter, Paganini, L. Berger, Henselt, Hummel, Hiller, Kalkbrenner, Moscheles, Ernst; von Malern Cornelius, Horace Vernet, Magnus, Kopisch, Kaulbach, Schwind; von Gesangsgrößen die Milder, Novello, Lablache, Pasta und Schröder-Devrient; von Schauspielern die Rachel und Seydelmann; von Bildhauern Thorwaldsen, Rauch, Architekt Schinkel; von Federhelden de la Motte Fouqué, Brentano, Heine, Holtei, Ludwig Robert; von Wissenschaftlern A. und W. von Humboldt, Hegel, Varnhagen von Ense, Gans, Bunsen, Jacob Grimm und Böckh. Eine stattliche Liste.

In ihre Mitte denke man sich den jungen Mendelssohn, den Hiller überreif, fast lehrhaft bestimmt nennt. Das Selbstbewußtsein mußte sich stark entwickeln durch die Gewohnheit, täglich bewundert zu werden. Nur die Gewissenhaftigkeit und der Ernst der Eltern dämpften die Hochgefühle oft genug zur Bescheidenheit. So blieb ihm die Eitelkeit fremd. Aber eine äußerst feinfühlige Empfindsamkeit bildete sich in dieser Umgebung, die ihn später oftmals Feindseligkeit und Gegnerschaft vermuten ließ, wo ihm nur kühle Objektivität gegenüberstand. Allzu viel Geistiges erzeugte eine gewisse nervöse Überreiztheit, die aber in seine Musik keinen Eingang fand

— eins der merkwürdigsten Phänomene. Wir bewundern es, daß in dieser Treibhausluft altkluger Jugend, in diesem Eldorado der Geschwätzigkeit die Dekadenz nicht größere Dimensionen annahm. Es blieb eben doch bei allem Spiel immer der große Ernst vor der Kunst. Aber die Einseitigkeit war hier nicht zu Hause. Shakespeare, Goethe und Jean Paul waren die poetischen Hausgötter. Es wurde viel gelesen und diskutiert. Heinrich Heine versuchte vergeblich, auf die Jean Paul-Schwärmerei der jungen Mendelssohns einen Dämpfer zu setzen. Die Romantik hatte die Herzen gewonnen; kleine Verliebtheiten und Schwärmereien wurden ausgekostet. Freundschaftsbünde wurden geschlossen, kurzfristige und dauernde. Der junge Maler Wilhelm Hensel, der schwer zu kämpfen hatte, dessen Talent aber schon Aufsehen erregte, warb um Fanny, die er aber erst nach einem fünfjährigen Studienaufenthalt in Rom errang. Carl Klingemann, ein strebsamer Beamter, später Gesandschaftssekretär in London, fand in Felix bald einen Freund und Komponisten seiner Dichtungen.

Auf diesem Boden erwuchs 1826 die Sommernachtstraum-Ouvertüre. Das Vorjahr hatte neben dem Capriccio opus 5 und der Trompeten-Ouvertüre in C das Oktett für Streichinstrumente gezeitigt. Und was sich dort im Scherzo ankündigte, das offenbarte die neue Ouvertüre. Der Geselle Zelters war zum Meister geworden. Was hatten daneben das Quintett opus 18, die Sonate opus 6, die Charakterstücke opus 7 und die Lieder opus 8 und 9 zu bedeuten? Der erste Entwurf des Werkes war eine Fassung für Klavier zu vier Händen. So spielte er sie im November mit Fanny. Marx, der seit 1824 Musikzeitungsredakteur war, kritisierte, und Mendelssohn änderte und besserte. Endlich konnten die neugierig gemachten Berliner in der Sonntagsmusik die Ouvertüre vom Orchester hören. In Stettin aber trat sie im nächsten Februar den Weg in die Öffentlichkeit und Unsterblichkeit an. Erst siebzehn Jahre später wurde die übrige Sommernachtstraummusik geschrieben.

Dem Ehrgeiz der Mutter genügten die Sonntagstriumphe ihres Wunderkindes nicht mehr. Sie wünschte den Sieg in der großen Welt. Felix hatte vom Juli 1824 bis August 1825 seine fünfte Oper „Die Hochzeit des Camacho“ nach einem Sujet aus dem Don Quixote komponiert. Mit diesem Werk sollte auf der Bühne der Hofoper

Felix Mendelssohn in die Reihe der Großen Berlins treten. Graf Brühl, der Intendant, wurde gewonnen. Spontini verhielt sich reserviert. Nach vielen Schwierigkeiten kam es endlich am 29. April 1827 zur Aufführung der Oper im Schauspielhaus. Der anfänglich freundliche Beifall wurde jedoch bald zum Schweigen gebracht, da ein Teil des Publikums der Meinung war, daß eine Familienangelegenheit der Mendelssohns nicht in die Öffentlichkeit gehöre und deshalb das Werk ablehnte. Saphirs scharfzüngige „Schnellpost" höhnte. Spontini aber sagte zu Felix Mendelssohn, indem er aus dem Fenster seiner Wohnung am Gendarmenmarkt auf den französischen Dom wies: „Mon ami, il vous faut des idées, grandes comme cette coupole." Das verziehen ihm die Mendelssohns nie.

Aber nicht nur der Musiker, auch der Mensch mußte noch an Reife gewinnen. Nach Ostern 1827 ließ sich Felix Mendelssohn an der Berliner Universität immatrikulieren, um die Kollegs von Hegel, A. von Humboldt, Gans, Lichtenstein und Ritter zu besuchen. Hier knüpfte sich manches Band zur Wissenschaft: der Historiker Droysen, die Theologen Schubring und Bauer, die Brüder Heydemann und andere wurden seine Freunde. Der Sommer verführte zu einer Schwärmreise nach dem Harz, Franken, Bayern und an den Rhein. In Baden-Baden wurde dem Roulette Konkurrenz gemacht: „Erst las Robert mit der Haizinger ein neues Lustspiel und sie las wirklich vortrefflich und erhielt vielen Beifall; später wurde Musik gemacht; Haizinger jodelte österreichisch, Fräulein v. W. piepte italienisch, die Naumann sang mit ihrem Manne fünfzig Verse von Fidelin, dazwischen trommelte ich Etüden von Moscheles, die in Baden großes Glück machten, phantasierte auch, und die Leute waren vergnügt und zufrieden", witzelt er über eine improvisierte Soirée. In Heidelberg besuchte er Thibaut und gestand seiner Mutter: „Der Mann weiß wenig von Musik, selbst seine historischen Kenntnisse darin sind ziemlich beschränkt; er handelt meist aus bloßem Instinkt, ich verstehe mehr davon als er und doch habe ich unendlich von ihm gelernt."

In Berlin erwarteten ihn schmeichelhafte Aufträge zu Gelegenheitskompositionen. Das war eine willkommene Entschädigung für die Opernniederlage. Zunächst baten die bildenden Künstler um eine Kantate zum Dürerfest am 12. April 1828. Den Text hatte von

Levetzow gedichtet. Der Erfolg brachte Mendelssohn die Ehrenmitgliedschaft im Künstlerverein. Daraufhin machte ihm Alexander von Humboldt den Antrag, für die Naturforscherversammlung im September desselben Jahres eine Festkantate zu komponieren, die Ludwig Rellstab gedichtet hatte. Berlin durfte der Mendelssohnschen Musik nicht entgehen. Dafür blieb der junge Pole Chopin, der um diese Zeit in Preußens Hauptstadt Ehren suchte, recht unbeachtet. Felix Mendelssohn war auch als Pianist eifrig bemüht, sich sein Reich zu sichern, und die Anmut und die Glätte seines Spiels gewann die Herzen der Berliner.

Zelters Lehre war der Jüngling nun entwachsen. Das System hatte ihm die Technik gegeben, die seiner Phantasie nötig war. Und wir sehen es: schon in den Werken dieser Zeit offenbart sich eine Abgeklärtheit im Gedanklichen, eine Sicherheit in der Linienführung und ein Formgefühl, die eine eigentliche Jugend, Sturm und Drang, in seiner Musik gar nicht aufkommen lassen. Aber wir verkennen nicht, daß es oft nur der talentvolle Epigone ist, der bereits Gesagtes noch einmal, wenn auch mit andern Worten, wiederholt.

Diese Frühreife kannte keine Irrwege. Instinkt und Intellekt gingen konform. Die vornehme Seele, ein wenig verweichlicht und geschwächt allerdings durch allzuviel weibliche Freundschaft, wird sich ihrer Auserwähltheit bewußt. „Das macht mir kein Plaisir", lehnte er ab, wenn der Fanny-Kreis tiefsinnig wurde und von Michelangelo, Dante und Beethoven sprach. Wehrte er sich damit gegen aufdringliches Oberflächengeschwätz? Er konnte dann ein harmloses Spiel vorschlagen, um die Gemüter abzulenken. In seine Kompositionen hinein aber rettete er, was ihn bewegte. Das war sein Gesprächsfeld. Wohlanständigkeit drückte ihren Stempel auf die Gelegenheitskantaten. Das Haus wurde mit halbironischen Kindersymphonien bedacht. Der Träumer aber ergießt sein Herz in die Streichquartette a-moll op. 13 und Es-dur op. 12, in eine Fuge für Streichquartett in Es-dur opus 81, einige geistliche Musikwerke und in die Konzert-Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" opus 27, die aber erst später ihre endgültige Gestalt fand. Cello-Variationen opus 17 und Klavierfugen zeigen den gewandten Techniker.

Die Unternehmungslust des jungen Musikers drängte nun auch zu einer Tat, die über die Bedeutung der Sonntagsmusiken hinaus-

ging. Der Bachkultus trug seine Früchte. Mendelssohn bekam bei Zelter Stücke aus der Matthäuspassion des Thomaskantors zu sehen und äußerte den lebhaften Wunsch, die wunderbare Partitur zu besitzen. Eduard Rietz kopierte sie für ihn, und nun erwachte allmählich das Verlangen nach einer Aufführung. Zelter bezeichnete sie als unmöglich. Das konnte aber nur den Ehrgeiz anstacheln, den Eduard Devrient mit Feuereifer schürte. Und schließlich wurde das ungeheure Wagnis unternommen. Hindernis nach Hindernis fiel, Gleichgültigkeit und Widerstand wurden in Begeisterung verwandelt, und so konnte am 11. März 1829 Felix Mendelssohn die Matthäuspassion zum erstenmal in Berlin aufführen. „Die Passion ist auf Begehren bereits zum zweiten Male (am 22. März) aufgeführt. Es war ein Lärm und Gedränge, wie ich ihn nie in geistlichen Konzerten sah", schrieb er an den Freund Klingemann. Mendelssohn hatte das Orchester, Zelter den Chor dirigiert. Berlin war nun endgültig zu Bach bekehrt.

Dem Vater aber genügte Berliner Ruhm und Anerkennung nicht. Der nunmehr zwanzigjährige Musiker sollte auch in England, der Hochburg vornehmer Musikpflege, wo Händel, Haydn und Weber den Boden für die deutsche Musik bereitet hatten, Lorbeeren pflücken. Und am 10. April 1829 wurde die Reise angetreten. Moscheles, der Getreue, und Klingemann hatten alles zum Empfang vorbereitet. Der Enkel Moses Mendelssohns und Sohn des berühmten Bankhauses fand offene Arme an der Themse. Sogleich stürzte er sich in den Musiktaumel, spielte am 30. Mai Webers Konzertstück und glänzte neben der Sontag, schwärmte für die Malibran, deren Gesangs- und Bühnenkünste ganz London in Atem hielten, spielte wieder in einem Konzert des Flötenvirtuosen Drouet, stand mit Madame Garcia und Signor Bregez auf dem Podium, triumphierte mit Beethovens Es-dur-Konzert und wurde als Komponist der Sommernachtstraum-Ouvertüre wie ein Gott gefeiert. Mit Moscheles zusammen spielte er sein Konzert für zwei Klaviere, mußte wieder die Sommernachtstraum-Ouvertüre dirigieren, wurde von der Aristokratie umschmeichelt, sah vornehmste Pracht beim Herzog von Devonshire und Marquis von Landsdowne und sehnte sich doch aus all dem Bunten, Vielfältigen nach Schottland. Endlich ging es dorthin, und er erlauschte in der grandiosen Natur Keime zu einer Symphonie und Ouvertüre. Jean Pauls Flegel-

jahre mußten über die Ungunst der Witterung hinweghelfen, die auch die Weiterfahrt nach Irland verhinderte. Wieder in London, zwang ihn ein Wagenunfall für einige Wochen aufs Schmerzenslager. Rührend half Klingemann über die trüben Tage hinweg. Mendelssohn komponierte jetzt an einem Liederspiel für die Silberhochzeit der Eltern „Die Heimkehr aus der Fremde", zu dem Klingemann den Text geschrieben hatte. Und endlich konnte es Ende November über Calais wieder heimwärtsgehen. In der Manuskriptenmappe lagen die Drei Fantasien oder Capricen für Pianoforte, opus 16, die Mendelssohn für die drei Töchter eines liebenswürdigen englischen Gastgebers komponiert hatte, der größte Teil des Liederspiels und die Fantasie über ein irländisches Lied, opus 15.

Die Familie verlangte ihr Recht. Das Liederspiel wurde schnell beendet und noch vor Jahresschluß im Hause aufgeführt. Der alte Zelter aber begann, dies Treiben mit leichtem Mißtrauen anzusehen: „Ich fürchte ihn im Lande und in dem verderblichen Familiengeträtsch wie einen Gallert zusammenrinnen zu sehen," klagte er Goethe, und kurz darauf: „Ich kann die Zeit nicht erwarten, daß der Junge aus dem vertrakten Berliner Klimperwesen und nach Italien kommt, wohin er nach meinem Dafürhalten zuerst hätte kommen sollen." Die Jugend, in der selbst das Ernste noch ein Spiel war, mußte nun abgeschlossen werden. Und da keine Hindernisse den Flug in die weite Welt hemmten, rüstete sich Felix Mendelssohn, das Erworbene zu erproben und ganz der eigenen Kraft zu vertrauen.

DIE WEITE WELT

„Mir kann zuweilen bange werden, wenn ich den Ablauf des Knaben betrachte. Bis jetzt hat er kaum einen Widerspruch erfahren. Als Schüler habe ich ihn nicht überschätzt, noch zu loben nötig gehabt; wiewohl ich den natürlichen Gehorsam, den Trieb sich bei völliger Freiheit sinnig zu beschäftigen, nur mit Gefallen habe ansehen können, ja von mir selber denken darf, ihm das Wahre gelehrt zu haben, wie ich es in der zweiten und dritten Potenz als Fazit wieder erkenne. Er nimmt eine komplette Schule von hier

mit sich, worauf er bauen kann was ihm sein Genius eingibt, und wenn er so fortwächst, wird er an seinen Lehrer zu denken haben." Nehmen wir diese ehrlichen Worte Zelters an Goethe als Mendelssohns Zeugnis, mit dem er seiner eigenen Höhe entgegenging.

Die letzte Berliner Zeit hatte mit der sogenannten Reformationssymphonie, die später in Leipzig mit geringem Erfolge aufgeführt wurde, kompositionell ein nur schwaches Ergebnis. Das ganze Leben und Treiben schien Mendelssohn nicht mehr von der alten Frische und Ungebundenheit zu sein. „Die Leute sind kalt, maliziös und setzen eine Ehre darin, nie zufrieden zu sein", seufzte er. Zu alledem zwang ihm ein Masernanfall höchst unerwünschte Ruhe und Aufschub der Reise auf. Er hatte schon sorgsam disponiert: „Mein Plan ist von hier über Weimar nach München, dann durch Tirol nach Wien zu reisen, von Wien will ich in der Mitte oder gegen Ende des Sommers nach Venedig und Ober-Italien und denke dann den nächsten Winter in Rom und Neapel zuzubringen." Und im Mai 1830 verließ er Berlin.

Weimar war die erste Station. Nach einem etwas steifen Willkomm bei Goethe wurde die Stimmung jedoch bald durch die Musik eine wärmere. Goethe ließ sich täglich vorspielen. „Und dabei sitzt er in einer dunklen Ecke, wie ein Jupiter tonans, und blitzt mit den alten Augen", schildert ihn Felix. Der Jüngling versuchte es auch mit Beethovens c-moll-Symphonie. Goethe war zuerst beinahe bestürzt, fing dann aber doch Feuer. „Von der Bachschen Epoche heran hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neueren Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen, ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden", berichtete er Zelter. Dem jungen Musiker aber schenkte er als Dank einen Bogen aus der „Faust"-Handschrift mit der Widmung: „Dem lieben jungen Freunde Felix Mendelssohn-Bartholdy, kräftig-zartem Beherrscher des Pianos, zur freundlichen Erinnerung froher Maitage 1830. J. W. von Goethe."

Es ging weiter nach München. Auch hier wurde nur an Musikgenießen gedacht. Er spielte Fremdes und Eigenes, dürstete nach Anregung und suchte Freundschaft. Seine ernste künstlerische Gesinnung wirkte anfeuernd: „Die Damen hier, die in Herz und Kalk-

brenner versunken waren, und Moscheles und Hummel zu den alten Klassikern rechneten (buchstäblich), haben sich an den Beethoven und Weber mit Wut gemacht, weinen und schwärmen und spielen Beethoven. Aber wirklich denke ich, daß ich nicht lange weg sein werde und sie sind wieder beim Herz.“ Er durchschaute die Strohfeuerbegeisterung. Im übrigen war er, „sehr vergnügt und lustig.“

Die Lust- und Freudenfahrt wurde über Salzburg ins Österreichische fortgesetzt. In Linz fühlte er traumhaft die a-moll-Symphonie in sich aufsteigen. Wien, das Eldorado der Musik, war bald erreicht. Aber die Stadt Haydns, Mozarts und Beethovens sagte ihm wenig zu: „Die Leute um mich herum waren so schrecklich lüderlich und nichtsnutzig, daß mir geistlich zu Mute wurde, und ich mich wie ein Theolog unter ihnen ausnahm. Übrigens haben die besten Klavierspieler dort nicht eine Note von Beethoven gespielt, und als ich meinte, es sei doch an ihm und Mozart etwas, so sagten sie: ‚Also sind Sie ein Liebhaber der klassischen Musik?‘ — ‚Ja, sagte ich.“ Er komponierte nur wenig und zwar ausschließlich Kirchenmusik, in seltsamem Kontrast zu seinem äußeren Leben. Einzig in Franz Hauser, bei dem er einige Zeit wohnte, fand er einen wirklich teilnehmenden Freund. Ein Ausflug nach Preßburg zur pomphaften Königskrönung brachte eine malerische Abwechselung, die er farbenreich in seinen Briefen zu schildern verstand. Dann führte ihn sein Weg über Graz, „ein langweiliges Nest, zum Gähnen eingerichtet“, über Klagenfurt in das gelobte Land der Kunst.

„Ich hatte mir den ganzen ersten Eindruck von Italien, wie einen Knalleffekt, schlagend, hinreißend gedacht; — so ist es mir bis jetzt nicht erschienen, aber von einer Wärme, Milde und Heiterkeit, von einem über alles sich ausbreitenden Behagen und Frohsinn, daß es unbeschreiblich ist.“ So spricht der Märker, der heftige Erschütterungen suchte. Er fand sie erst in Venedig. Die Erinnerung läßt ihn da verzückt stammeln. Der hochgeistige Mensch findet sogleich Anschluß an eine Kultur, die ihm längst vertraut ist und die ihm seine geahnten und gefühlten Ideale greifbar zeigt. Tizian, Giorgione, Pordenone werden ungeheure Erlebnisse, die die Phantasie aufwühlen. Aber der Strengdisziplinierte duldet keine Ausschweifungen des Intellekts. Luthers geistliche Lieder, die er komponiert, halten seine Musikleidenschaft in den Grenzen des strengen

Stils. Und von der Landschaft bekennt er freimütig, daß er Buchen, Linden, Eichen und Tannen zehnmal schöner und malerischer fände als die seltsamen fremden Zypressen, Myrthen- und Lorbeerbäume. Auch in Florenz fesseln ihn vor allem die Maler und die Schönheiten der Architektur. Immer wieder begeistert er sich für Tizian. Und endlich, am 1. November 1830, ist er in Rom.

Hier sollte neben dem Genuß auch ein Arbeitsleben beginnen, und wirklich bewältigte er bis zum Frühling des nächsten Jahres einige Lutherlieder, die Skizzen der a-moll-Symphonie, der Hebriden-Ouvertüre und der Walpurgisnacht. Er möchte „ungeheuer viel Menschen kennenlernen, namentlich Italiener“ und bittet um Empfehlungsbriefe. Unter den Malern fand er viele Deutsche: Bendemann, Hübner, Schadow, Cornelius, Overbeck. Aber mehr förderten ihn Thorwaldsen und Horace Vernet. Man hatte ihn schon sehnlich erwartet, und er mußte fleißig die Klavierhände rühren. Die Zustände im öffentlichen Musikleben Roms waren wenig erfreulich. Die erste Musik, der er begegnete, war Grauns „Tod Jesu“. Treibende Kraft unter den Einheimischen war einzig der Abbate Fortunato Santini, der begierig auf Mendelssohns Bach-Offenbarungen und -Schätze wartete. Der Abbate schloß sich sogleich eng an den jungen deutschen Meister an und brachte ihm alle wertvollen Partituren der alten italienischen Großmeister. Und Mendelssohn war nicht müßig: „Nach dem Frühstück geht es ans Arbeiten, und da spiele und singe und komponiere ich dann bis gegen Mittag.“ So war die Freiheit wohl verdient: „Dann liegt mir das ganze unermeßliche Rom wie eine Aufgabe zum Genießen vor; ich gehe dabei sehr langsam zu Werke und wähle mir täglich etwas anderes, Weltgeschichtliches aus“. Goethes „Reise nach Italien“ las er hier zum erstenmal und war stolz, daß er Rom ebenso ruhig und intensiv erlebte wie vierzig Jahre vorher der Dichter. Die Abende gehören gesellschaftlichen Verpflichtungen. Schnell verbreitet sich sein Pianistenruhm; nach dem Komponisten fragt man weniger. Im Überschwang gibt er mit vollen Händen namentlich in freien Phantasien, in deren Kunst er wohl der letzte große Meister war. Hillers Worte geben uns einen entfernten Begriff von seinem Können: „Ich weiß nicht, was mehr zu bewundern war, die kontrapunktische Gewandtheit, der Fluß, die Ruhe, mit welcher die Klangwogen hinströmten, oder das Feuer, der

Ausdruck und die außerordentliche Technik, die sein Spiel charakterisierten.“ Der Beifall war ihm sicher und wurde reichlich gespendet. Und doch vermißte er Freunde, er, der den Freundschaftskultus liebte. „Hier muß man immer nur halb reden, um die beste Hälfte zu verschweigen“, klagte er.

Was er sich von Rom vielleicht erhofft hatte, Anregung durch eine verehrungswürdige, originelle musikalische Kultur, das fand er nicht. Die Zustände waren arg. Hören wir einen unbefangenen Zeugen, Hektor Berlioz, der grade um diese Zeit als Stipendiat in der ewigen Stadt weilte. Er war überzeugt, „daß von allen Künstlerexistenzen keine trauriger ist als die eines fremden Musikers, der verdammt ist, dort zu wohnen, wenn die Liebe zur Kunst sein Herz beseelt. Er durchlebt in den ersten Zeiten einen Kreuzgang mit allen Stationen, wenn er sieht, wie seine poetischen Illusionen eine nach der anderen hinsinken und sein schönes musikalisches Phantasiegemälde einstürzt vor der verzweiflungsvollsten der Wirklichkeiten; jeder Tag bringt neue Erfahrungen, die beständig zu neuen Enttäuschungen führen. Inmitten aller anderen Künste voller Leben, Größe, Majestät, die, strahlend im Kranze des Genius, so stolz mit ihren reichen Wundern prangen, sieht er die Musik zur Rolle eines niederen Sklaven herabgedrückt, der stumpf vor Elend, mit heiserer Stimme Lieder singt, für die ihm das Volk kaum ein Stück Brot hinwirft.“ So kraß sah nun allerdings Mendelssohn die Verhältnisse nicht an wie Berlioz, der in des Berliner Musikers Briefen als „eine wahre Karikatur ohne einen Funken von Talent“ porträtiert ist. Mendelssohn war schon durch seine ganze musikalische Erziehung in ein engeres Verhältnis zur alten Musik gekommen; für ihn waren die Partituren Palestrinas nicht bloß talentloser Kram wie für den stürmischen Franzosen. Aber immerhin: Berlioz schildert ihn vortrefflich: „Nie sprach er den Namen Sebastian Bach aus, ohne ironisch hinzuzufügen: Ihr kleiner Schüler! Kurzum: er war ein Stachelschwein, sobald man von Musik sprach; man wußte nicht, wo ihn anfassen, ohne sich zu stechen. Mit einem vortrefflichen Charakter begabt, von sanfter, liebenswürdiger Gemütsart, ertrug er leicht jede Art von Widerspruch, und ich meinerseits mißbrauchte seine Duldsamkeit in den philosophischen und religiösen Diskussionen, die wir manchmal führten“.

Mendelssohn war von erstaunlichem Fleiß. Neben der „ganz wunderlichen“ Hebriden-Ouvertüre beschäftigten ihn Gedanken zu einem Klavierkonzert für Paris und zu einer Bearbeitung des Händelschen „Samson“. Er bedauerte, kein Konzert geben zu können. Aber die Verhältnisse machten es unmöglich. „Die Orchester sind unter allem Begriff. Die päpstlichen Sänger sogar werden alt; sind fast ganz unmusikalisch, treffen selbst die herkömmlichen Stücke nicht richtig. Konzerte werden in der sogenannten philharmonischen Gesellschaft gegeben, aber nur am Klavier; Orchester ist nicht dabei, und als sie neulich versuchen wollten, die Schöpfung von Haydn zu geben, so hielten es die Instrumente für unmöglich, sie zu spielen.“ Natürlich haßte er die Bohemiens, die Tag für Tag im Café Greco saßen und disputierten. Er möchte jedem, der vor den Meistern keinen Respekt hat, die herzlichsten Grobheiten sagen. Und immer wieder schreibt er Kirchenmusik, kennt keinen Zweifel, kein Tasten und Irren. Nur liebt er die Toten ein bißchen zu viel, wie Berlioz sagte. Zwei Symphonien, die italienische und schottische kreuzen sich in seinem Kopf. Dazu die Walpurgisnacht.

Kein Wunder, daß nach dem arbeitsreichen Winter der Wandertrieb wieder erwacht. Das bunte Leben Neapels zieht ihn an. Da wohnt er in Lucia „wie im Himmel“, fährt im Golf, besteigt den Vesuv, der zu seinem großen Schmerz nicht einmal raucht, besucht Pompeji und vergnügt sich an dem naiven Volksleben. Er lernte durch den Musikverleger Cottrau, einen „sehr freundlichen und pünktlichen Mann“, Donizetti und die Primadonna Fodor kennen. Da wurde an der Oberfläche musiziert. Cottrau erzählt, Mendelssohn habe das Talent Donizettis hochgeschätzt und später „fast alle Stücke aus Lucia und der Favoritin in den Fingerspitzen gehabt“. Auf Sizilien mußte er verzichten, und so war er im Juni schon wieder in Rom, haßte das „Kosmopolitische und überhaupt die Vielseitigkeit“ und kritisierte in einem glänzenden Brief an Zelter die Musik der Karwoche. Das war seine letzte Arbeit in Rom; denn noch im selben Monat sehen wir ihn schon auf der Rückreise in Florenz, Bilder genießend. Über Genua gelangte er nach Mailand und verlebte dort eine der „angenehmsten und vergnügtesten italienischen Wochen“. Die Walpurgisnacht war bis auf die Ouvertüre beendet. Und nun machte er die Bekanntschaft der Gattin des Generals von Ertmann,

jener Dorothea von Ertmann, die Beethovens Schülerin und Freundin gewesen war. Es wurde ein inniges Sichmitteilen und Musizieren. Auch Mozarts ältesten Sohn, den Beamten Karl Mozart, lernte er hier kennen und schätzen. Ihm spielte er, als erstem, die Walpurgisnacht vor.

Damit hatte die Italienreise ein Ende. Sorglos und doch arbeitsreich und ergebnisvoll war sie verlaufen. Er hatte ja keine Eile, sich eine Futterkrippe zu verschaffen. „Ich schreibe ebensowenig, um berühmt zu werden, als um eine Kapellmeisterstelle zu bekommen." Er darf frei ganz der Ausbildung seiner Persönlichkeit leben: „Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, so zu komponieren, wie ich es fühle, und noch immer weniger äußere Rücksichten zu haben; und wenn ich ein Stück gemacht habe, wie es mir aus dem Herzen geflossen ist, so habe ich meine Schuldigkeit dabei getan; ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabaksdosen und dergleichen einbringt, kann meine Sorge nicht sein." Wie sehnte er sich nun nach einem Operntext! Immer schon hatte er danach gefahndet; aber kein Dichter konnte es ihm recht machen. „Mendelssohn wird niemals einen Opernstoff finden, der ihm genügt; er ist viel zu gescheidt dazu", meinte Carl von Holtei, und der Vater scherzte: „Ich fürchte, Felix findet am Ende auch keine Frau, wie er keinen Operntext hat finden können." Mendelssohn wußte schon, daß es „etwas Frisches, Lust'ges werden kann". Er peitschte Eduard Devrient an, ihm den Text zu verschaffen. Der Dichter brauche ja gar kein Riese zu sein; nur ein bißchen Glut und Talent müsse er haben. Devrients Hans Heiling-Dichtung hatte er abgelehnt. Marschner gestaltete daraus sein Meisterwerk.

Nun er die Grenze Italiens überschritten hatte, erlebte er mit Begeisterung die großartigen Naturschönheiten der Schweiz. „Wo will da das dürre Italien hin gegen diese Lebensfrische und die Kerngesundheit", lockte es ihn zu schreiben. Das schlechte Wetter vermochte ihm die gute Laune nicht zu rauben. Es fanden sich ja überall Orgeln zum Phantasieren, und das verschaffte wieder Freunde. Doch auch die Kunst verlangte ihr Recht. Ein Auftrag der Münchener Intendanz, für Bayerns Hauptstadt eine Oper zu komponieren, rief ihn an die Isar. Aber wieder scheiterte der Opernplan an der Textfrage. Mendelssohn suchte nicht nur schöne Worte,

sondern vor allem das rein Menschliche, Edle, alles Belebende. „Deutsch müßte es sein, und edel und rein“, war seine Forderung, die ihm keiner erfüllen konnte. War es mit der Oper nichts, so stürzte er sich um so leidenschaftlicher in das Musikleben, genießend und wirkend. Endlich wieder nach der italienischen Abstinenz ein Orchester! Bald war ein Konzert arrangiert, in dem er seine c-moll-Symphonie, die Sommernachtstraum-Ouvertüre und das neue g-moll-Klavierkonzert, das gerade fertig geworden war, aufführte. Zum Schluß mußte er noch auf Wunsch des Königs über Non piu andrai phantasieren, schwor aber dieses Publikumsblendwerk für alle Zukunft als unsinnig ab. Der Erfolg war groß; sein Ruf in München stand fest. Auch bei Hofe mußte er spielen und witzelte nach Hause: „Am meisten gefiel mir, daß die Königin nach der Phantasie mir sagte: das wäre ja sonderbar, ich risse einen ordentlich mit fort, und man könnte bei der Musik ja an nichts anderes denken; worauf ich um Entschuldigung bat — wegen des Fortreißens.“ Täglich fand sich eine einsame Traumstunde an der Orgel. Aber auch das Herz wollte sprechen. Leicht entflammt, schwärmte er für die hübsche Delphine von Schauroth, ein Klaviertalent, und nahm lebhaftes Interesse an der hochbegabten Josephine Lang, die er im Kontrapunkt unterrichtete. Unbedenklich durchkostete er die Münchener Oktoberfestfreuden.

Der Weg nach Paris war nun frei. Über Stuttgart, Heidelberg, Frankfurt und Düsseldorf, wo noch in aller Eile mit Immermann wegen eines Opernlibrettos nach Shakespeares „Sturm“ verhandelt wurde, ging die Reise.

Paris. Die Stimmung fiebrig, schwül. Es war die Zeit politischer Schwankungen und Unwetter. Der Pöbel, der beim Monarchenstürzen auf den Appetit gekommen war, lechzte nach der Herrschaft. Es war ein unsicherer Boden, auf dem sich das Leben bewegte. Aber es waren Tage seelischer Hochspannung. Und das war den Künsten günstig, die, selbst des Klassischen müde, revolutionierten und nach neuen Ausdrucksmitteln und Motiven suchten. Die Hauptstadt der Welt war, trotz Wien und London, von Berlin ganz zu schweigen, auch die Metropole der Musik. Jedoch Felix Mendelssohn war nicht willig, sich dem Zauber der Pariser Romantiker zu ergeben. Er, der Frühfertige, hatte von dem braven Zelter

gehört, daß die Musiker in Paris keine Note aus Fidelio kennten. Kein Wunder, daß auch sein Urteil schnell fertig war: „Mir kommt das Treiben etwas satanisch vor; wer sich nicht ganz zusammennimmt und hat, der mag wohl seine Seele (die musikalische, mein' ich) hier leicht und gern dem Teufel verschreiben; alle Äußerlichkeit ist so anlockend, die Leute haben Ehre und Geld und Freude und Orden und Orchester vollauf und nichts fehlt — wenn sie nur nicht so schlechte Musiker wären. In jedem kleinen Ort von Deutschland hab' ich bessere, größere Musiker gefunden als hier."

Wen fand er vor? Rossini und Auber beherrschten die Bühne. Meyerbeer errang gerade mit „Robert der Teufel" einen Sensationserfolg. Und Scribe war der gute Vater aller Opernkomponisten. Cherubini galt immer noch als Großmeister auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Habeneck war mit dem Conservatoire-Orchester der Apostel Beethovens. Und nun die glänzende Reihe der Virtuosen und jungen Komponisten. Paganini gab zwölf Konzerte hintereinander in der Großen Oper. Chopin ließ die Herzen der Frauen schneller schlagen. Baillot war zwar alt und liebte darum das häusliche Musizieren. Liszt, Herz und Kalkbrenner aber standen im Mittelpunkt der Virtuosenkämpfe als Günstlinge der Menge.

Mendelssohn wurde hier mit offenen Armen aufgenommen. Zwar Cherubini war brummig; aber Liszt spielte gleich das g-moll-Konzert prima vista. Kalkbrenner, der immer ein wenig die Pose liebte, bemühte sich anfänglich um ihn, kam ihm aber nicht näher. Mit Heine und Börne konnte er für die Tänzerin Taglioni und die Malibran schwärmen. Die Taglioni schien ihm „der einzige Musiker in Paris" zu sein. Aber für die schöne Schauspielerin Leontine Fay, die in Scribeschen Stücken glänzte, fühlte er tiefer. Er machte in den Pariser Vorstadttheatern dramatische Studien, lief fast täglich ins Louvre, spielte viel Schach und komponierte wenig. Baillot hatte es übernommen, ihn den Parisern vorzustellen. Er gab zu Ehren Mendelssohns eine Soirée, in der sich dieser als Komponist mit dem Es-dur-Streichquartett und als Pianist mit einer genialen Improvisation höchst erfolgreich einführte. Bald stand er mitten im Getriebe. Er spielte in Habenecks Konzerten das G-dur-Konzert von Beethoven und fand zahlreiche Bewunderer für seine Sommernachtstraum-Ouvertüre. Die Reformationssymphonie gefiel jedoch dem Orchester

nicht, und es kam zu Reibereien. Bei alledem hatte er nicht allzuviel Zeit zum Schaffen. Er vollendete die „Walpurgisnacht“, stellte das erste Heft der „Lieder ohne Worte“ zusammen, feilte an der Hebriden-Ouvertüre und brachte Lyrisches zu Papier. Die Epoche der Kirchenmusiken war mit dem italienischen Aufenthalt vorläufig für ihn erledigt. Die Pariser verlangten mehr von ihm zu hören, und so ließ er das a-moll-Streichquartett, das h-moll-Klavierquartett und das Oktett spielen. Klassisch Empfundenes sollte ihnen imponieren. Aber gerade jetzt schwenkten selbst Kalkbrenner und Herz zur Romantik ab. So vergingen die Tage.

Inmitten aller Autoren- und Virtuosenfreuden trafen ihn trübe Nachrichten aus Deutschland. Sein Freund, der Geiger Eduard Rietz, war an der Schwindsucht gestorben, und bald danach kam die Kunde von Goethes Tod. Dazu warf das Cholera-Gespenst einen Schatten auf das Lustleben. Auch ihn packte es. Und so war er froh, im April 1832 unter den Pariser Aufenthalt den Schlußstrich setzen und über den Kanal fahren zu können.

Nach London kam er nicht als Fremder. Hier hatte er schon als Knabe Erfolge erzielt, an die er sich mit Freuden erinnerte. Und die Stadt Händels lag seinem ganzen Temperament näher als die Stadt Aubers. So fühlte er sich gleich wohl. Treue Freunde erwarteten ihn: Moscheles, den er einen der seltenen Künstler nennt, die nicht „von Eifersucht, Neid und elender Selbstsucht zerrissen“ sind, der dichtende Gesandtschaftssekretär Klingemann und Rosen. Bald war er in den Konzertsälen heimisch. In der Philharmonie wurde die Hebriden-Ouvertüre mit ungeheurem Enthusiasmus aufgenommen. Sein g-moll-Klavierkonzert war den Engländern aus der Seele musiziert. Nicht weniger schlug das Rondo Brillant ein. Mit Moscheles spielte er ein Konzert für zwei Klaviere von Mozart, zu dem er Kadenzen komponiert hatte. Und auch die Sommernachtstraum-Ouvertüre durfte nicht fehlen. Es war ein Sieg auf der ganzen Linie. Ja, er wurde geradezu populär. In einem Konzert huldigte man ihm: „Kaum komme ich aber hinein, so ruft einer aus dem Orchester: ‘There is Mendelssohn’, und darauf fangen sie alle dermaßen an zu schreien und zu klatschen, daß ich eine Weile nicht wußte, was ich anfangen sollte; und als es vorbei war, ruft ein anderer: ‘Welcome to him’, und darauf fangen sie wieder denselben Lärm an, und ich

mußte durch den Saal und aufs Orchester klettern und mich bedanken“, berichtet er stolz nach Hause.

Wohl trifft ihn die Nachricht von Zelters Tod hart und lähmt für einige Tage die Freude. Aber sein Temperament duldet kein Erschlaffen. Er ist ernster geworden, und es drängt ihn entschiedener als bisher zur Tat. Denn nur diese hat Dauer. Der junge Ruhm verpflichtet. Schon sieht ihn die Familie als Nachfolger Zelters im Amt. Der Vater will die Angelegenheit ernsthaft betreiben. Fanny spornt an. Er aber empfiehlt Zurückhaltung. Eine innere Stimme rät ihm ab, sich an Berlin zu binden. Er wird in der Familiensimpelei ersticken. Und er scheut den märkischen Sand. Aber eine Entscheidung muß nun fallen. Die Londoner Erfolge sind ausgekostet. Er hat die Welt gesehen, hat im Wettstreit mit den Besten seine Kräfte gemessen und in Ehren bestanden. Sein Werk hat an den Zentralpunkten des Kunstlebens Wurzel gefaßt. Jetzt gilt es, die Erfahrungen nutzbar zu machen und Hand an das Entscheidende zu legen.

Voller Pläne und Hoffnungen fuhr Mendelssohn am 23. Juni 1832 von London ab, der Heimat zu.

GLÜCKSWOGEN

Nach den Schwärmjahren in der Fremde mochte Mendelssohn das Berliner Leben zunächst wenig behagen. „Die ganze Stadt ist stehengeblieben, also zurückgegangen. Die Musik geht schlecht, die Leute sind nur noch knöcherner geworden, die besten sind gestorben, die anderen, die noch schöne Pläne hatten, sind jetzt glückliche Philister und sprechen noch manchmal von ihren Jugenderinnerungen.“ Meyerbeer ist jetzt Hofkapellmeister. Berger scheint „mißtrauischer, unausstehlicher als je“, Spontini prunkt immer noch im Opernhaus, der Spießbürger Rellstab kritisiert heftig, „die Prinzen sind herablassend und peitschen die Bürgerlichen selten“, der Kronprinz lädt sogar Mendelssohn zu sich ein, Marx ist Universitätsmusikdirektor geworden und komponiert ein Oratorium „Moses“, zu dem ihm Mendelssohn den Text zusammenstellen hilft. Kurz, Berlin

ist für den jetzt Weltkundigen oft zum Verzweifeln; er kann sich China nicht ärger denken, nur unbewußter, natürlicher. Zu allen an sich bedeutungsvollen Teilen fehlt ein Ganzes, „und solange der Sand Sand bleibt und die Spree wässrig, solange fürcht' ich, wird es auch nach Berlin nicht kommen", klagt er Frau Moscheles. Da kann nur die Arbeit helfen.

Aber das Wiedereinleben in den Familienkreis und wiederholte Unpäßlichkeiten zwangen ihn allzu oft zur Muße. Jean Pauls Phantasien und Träume, die er mehr denn je liebte, halfen die Tage überbrücken. Äußerliche Annehmlichkeiten vermochte er dem Berliner Leben nicht abzugewinnen. Auch die Sonntagsmusiken kamen erst wieder nach und nach in Fluß. Er arbeitete die Walpurgisnacht um und schrieb an der italienischen und schottischen Symphonie. Auch an der Hebriden-Ouvertüre feilte er noch, entwarf die Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine", die fis-moll-Phantasie für Klavier und nebenbei kamen ihm zahlreiche Lieder in die Feder. Eine Gelegenheitsarbeit waren die beiden Konzertstücke für Klarinette und Bassethorn mit Klavierbegleitung, die er aus Gefälligkeit für die Münchener Kammermusiker Heinrich und Karl Bärmann komponierte. Sein erstes Oratorium „Paulus" begann ihn jetzt ernstlich zu beschäftigen. Zu dem Münchener Opernauftrag kam nun noch einer vom Berliner Intendanten Graf Redern. Aber die Texte fehlten. Das „Sturm"-Libretto mußte Mendelssohn mit Bedauern an Immermann zurückgeben. Und ein anderer Dichter fand sich immer noch nicht. Dazu kamen die Trivialitäten und Ärgernisse, die mit der Wahl des neuen Singakademiedirektors zusammenhingen.

Mendelssohn hatte jede direkte ausdrückliche Bewerbung um die Zelter-Nachfolge abgelehnt. Geheimrat Lichtenstein, der Vorsteher der Singakademie hatte ihm ja schon vor Jahren Hoffnungen auf die Stelle gemacht. Mochte Berlin seine Bedeutung als Musiker erkennen oder nicht — seine Ausgrabung der Matthäuspassion durfte man ihm noch nicht vergessen haben. Er verschmähte es, bei den Mitgliedern zu hausieren und um ihre Stimmen zu bitten. Obendrein mochten die alten Damen keinen „Judenjungen" als Dirigenten haben. So entfielen bei der Wahl nur 88 Stimmen auf ihn, während Rungenhagen 148 erhielt. Berlin hatte wieder einmal den Anschluß an die

neue Zeit versäumt und den biederen Musikhandwerker dem Genie vorgezogen. Die Herrschaften boten Mendelssohn die Stelle eines Vizedirektors an, die er aber sehr höflich abzulehnen sich verpflichtet fühlte.

Mit der Berliner Öffentlichkeit hatte Mendelssohn nur durch einige Wohltätigkeitskonzerte Berührung gesucht. Er führte eigene Kompositionen auf, die Reformationssymphonie, das g-moll-Klavierkonzert, die Ouvertüren zum „Sommernachtstraum“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und die „Hebriden“, sowie die Walpurgisnacht und spielte Konzerte und Sonaten von Beethoven und Bach. „Die Leute hatten Berliner Enthusiasmus, d. h. göttlich und himmlisch war so viel wie sonst passabel“, schrieb er an Moscheles. Namentlich als Pianist war sein Erfolg unbestritten. Er besaß schon in jungen Jahren diese Kunst der Entmaterialisierung und völligen Vergeistigung alles Technischen, die immer das Kennzeichen der großen Künstler ist. „Man vergaß das Instrument, man vernahm nur Interpretation der Komposition — er gab musikalische Offenbarung, es war nur Sprache des Geistes zum Geiste“, erfahren wir von Devrient. Und wir lesen in einem Brief Mendelssohns an Frau Moscheles, wie er über die Klaviervirtuosen dachte: „Es macht mir ebensowenig Vergnügen, wie Seiltänzer und Springer; bei denen hat man wenigstens den barbarischen Reiz, immer zu fürchten, daß sie sich den Hals brechen können, und zu sehen, daß sie es doch nicht tun; aber die Klavierspringer wagen nicht einmal ihr Leben, sondern nur unsere Ohren — da will ich keinen Teil daran haben.“ Marx hat beobachtet, daß Mendelssohn im Tempo immer schneller wurde, wenn er eine seiner Kompositionen zum zweiten oder dritten Mal vortrug; das wäre der unabwendbare Ausdruck wachsender Erregtheit und Ungeduld gewesen. So konnte er in seiner Vaterstadt als Pianist unbestrittene Geltung gewinnen zu einer Zeit, wo man den Tondichter noch nicht aus voller Überzeugung gelten lassen wollte.

Die Konzerterfolge waren ein heilsames Pflaster auf die Wunde, die der Mißerfolg in der Singakademie der Familie Mendelssohn geschlagen hatte. Der Vater, etwas hypochondrisch geworden durch ein schlimmes Augenleiden, das ihm eigenes Arbeiten fast ganz unmöglich machte, gab jetzt seinen Lieblingsplan, den Sohn in führender musikalischer Stellung in Berlin zu sehen, auf. Und Felix Men-

delssohn selbst war ernster geworden. Das Scheitern seiner Hoffnungen auf die Singakademie hatte ihm zum erstenmal gezeigt, daß es Realitäten im Leben gab, die auch einen Glücksgeborenen in seinem Lauf hemmen können. Selbst seine Absicht, Händels „Salomon", mit dessen Bearbeitung er sich viel Mühe gemacht hatte, aufzuführen, wurde ihm von der Singakademie durchkreuzt. „Elende Kerle sind's und bleiben es", klagte er. Der Idealist sah sich betrogen. Zum erstenmal dämmerte ihm vielleicht die Erkenntnis, daß in seinem gesegneten Schicksal auch ein Stachel verborgen sei, fühlte wohl, daß Reichtum, Glück und Sonne Mißtrauen, ja Feindschaft erwecken können, und begann nun, sich abzuschließen. Denn auch ihm konnte nicht erspart bleiben, was zum unumgänglichen Wesen des Genies gehört: das Einsamwerden. Seine Feinnervigkeit und Empfindsamkeit war starken Widerständen nicht gewachsen. Daher sehen wir Mendelssohn mit zunehmendem Alter bemüht, seine Fülle einzudämmen, sich gewaltsam glatt, kalt und kühl zu machen. Denn er mußte ja fürchten, daß man ihm nicht glaubte, wenn er sich ganz gab. Dem philosophisch Geschulten konnte es nicht schwer fallen, einen gewissen Skeptizismus zu gewinnen, wenn auch natürlich der Optimismus Grundzug seines Wesens blieb. Und von diesem Punkt aus sehen wir auch schon leichter in die Hintergründe seiner Musik. Er dämpfte die Leidenschaft, vermied ängstlich das Auffallende, die großen Wirkungen, und verbarg hinter Formen, die der Oberflächliche für marmorn-schön ansah, sein zuckendes Herz. Man muß an Mozart erinnern, dem der Unverstand und die Dummheit der Menschen den Beinamen eines „ewig heitern" Meisters gegeben haben, mit welchen Worten man in Wirklichkeit ja nur andeuten will, daß Mozart eigentlich leider immer derselbe, um nicht zu sagen geradezu fatal langweilige „Formkünstler" gewesen sei, dem es an leidenschaftlichem Überschwang gefehlt habe. Diese Art der Verkennung ist das Schicksal aller im Grunde halkyonischen Naturen unter den Genies. Wir müssen deshalb schon jetzt beim Betrachten der Entwicklung Mendelssohns darauf hinweisen, weshalb dieser Meister einen innern Zwang zur „Form" hatte, weshalb er bemüht sein mußte, seine Sprache zu disziplinieren — eben um nicht verwechselt zu werden.

Doch die Ereignisse verlangen unsere Aufmerksamkeit. Mendels-

sohn hatte die ehrenvolle Aufforderung erhalten, im Mai 1833 das Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf zu dirigieren. Mit Freuden griff er zu. Als Hauptwerk setzte er Händels „Israel in Ägypten“ auf das Programm. Der Erfolg war groß, und die enthusiasmierten Düsseldorfer engagierten Mendelssohn für drei Jahre als städtischen Musikdirektor. Er bekam 600 Taler Gehalt und drei Monate Urlaub und hatte dafür die Übungen des Chorvereins, die Winterkonzerte und die Messen in der katholischen Kirche zu leiten. Die Stellung ließ ihm Zeit genug zum eigenen Schaffen, und so besann sich Mendelssohn nicht lange, sie anzunehmen. Vor und nach dem Musikfest hatte er Konzertverpflichtungen in London zu erledigen. Schnell wurde in drei Tagen mit Moscheles zusammen ein Variationenwerk über den Zigeunermarsch aus Preziosa für dessen Konzert geschrieben. Mendelssohn führte seine A-dur-Symphonie auf und rührte selbst fleißig die Tasten; denn es galt, sich neben Namen wie Hummel, Paganini, Rubini, Malibran, Schröder-Devrient und Cramer zu behaupten. Nach dem Musikfest war er am 8. Juni schon wieder bei den Freunden an der Themse. Aber die Freude wurde stark getrübt durch einen Beinunfall des Vaters, der ihn diesmal begleitet hatte. Zur Komposition fand sich nicht viel Muße und Stimmung. Immerhin brachte er wenigstens ein vierhändiges Arrangement von Moscheles' Septett zustande. Seine Ungeduld wuchs. Endlich, Ende August, konnte er aufbrechen. Nach einer für ihn und den Vater mühsamen Reise blieb er noch drei Tage in Berlin und war froh, nun in Düsseldorf sich selbst gehören zu können.

Er fühlte sich bald behaglich am Rhein. Das Leben schwirrte ihm lebhaft genug. Er fand Freunde: die Maler Wilhelm Schadow, Bendemann und Lessing. Man nahm ihn überall mit Liebe auf und schätzte den glänzenden Gesellschafter in ihm ebenso wie den allzeit aus seinem Reichtum spendenden Musiker. Seine Lust zum Zeichnen erwachte wieder. Bei dem Professor der Landschaftsmalerei Schirmer nahm er regelmäßigen Unterricht, und nun konnten die Freunde, besonders Klingemann und Moscheles, mit Aquarellen bedacht werden. Schlechter als um die Geselligkeit war es mit der Düsseldorfer Musik bestellt. Das Orchester war in einem etwas wirren Zustand. Noch ärger sah es in der Kirchenmusik aus. „Ich fand unter allen hiesigen Musikalien keine einzige erträglich ernsthafte Messe; nichts

von alten Italienern, lauter moderner Spektakel“, klagte er nach Berlin. Kurz entschlossen ging er auf die Suche nach Elberfeld, Bonn und Köln und kehrte mit reicher Ausbeute an Partituren von Palestrina, Leo, Lotti, Pergolese, Orlandus Lassus heim. Und bald hatte er seine Kräfte geschult. Das Niveau hob sich. Der erste Sommer schon verzeichnete eine Messe von Bach, Händels Dettinger Tedeum, Kirchenwerke von Mendelssohn und Altitalienisches. Als der preußische Kronprinz nach Düsseldorf kam, wurde ihm zu Ehren „Israel in Ägypten“ mit lebenden Bildern aufgeführt. Der nachmalige Friedrich Wilhelm IV. lernte Mendelssohn noch stärker als in Berlin schätzen. Das Lebendige dieses Daseins regte Mendelssohn an, und er konnte wahrhaft glücklich nach London berichten: „Der Aufenthalt hier ist mir ganz ungemein angenehm; ich habe eben gerade so viel äußerliche Beschäftigung als ich brauche und mag, und Zeit für mich vollauf; habe ich mal keine Lust zu komponieren, so habe ich Zeit zum dirigieren und einzustudieren, und das geht alles recht hübsch und lebendig. Dabei ist das Nest so prächtig klein, daß man sich fortwährend wie in der Stube vorkommt, und doch fehlt nichts: — eine Oper, ein Singverein, ein Orchester, eine Kirchenmusik, ein Publikum, sogar eine kleine Opposition — alles ist da und amüsiert mich Alles prächtig.“

Zu den führenden Persönlichkeiten Düsseldorfs gehörte der dichtende Landgerichtsrat Immermann. Der hatte es verschmerzt, daß Mendelssohn seinerzeit sein „Sturm“-Libretto verschmäht hatte, und reichte dem jungen Musiker freundschaftlich die Hand. Und bald fanden sie sich zu gemeinsamer Arbeit. Der Düsseldorfer Kunstverein hatte beschlossen, im Theater Mustervorstellungen zu veranstalten, deren Leitung Immermann und Mendelssohn übernehmen sollten. Der Gedanke war gut und bei den Ausführenden genug Liebe zur Sache vorhanden. Aber das Publikum dachte anders. Verstimmt durch die erhöhten Eintrittspreise, versuchte die Opposition, „bestehend namentlich aus Kellnern und Schankwirten“, in der Don Juan-Vorstellung einen regelrechten Theaterskandal. Jedoch beruhigten sich die Gemüter bald und die Wiederholung derselben Vorstellung wurde mit lebhaften Sympathiekundgebungen, besonders für Mendelssohn, begrüßt. Mendelssohn verlangte jedoch klare Verhältnisse, und so wurde Julius Rietz als ständiger Kapellmeister ver-

pflichtet, während er selbst aus Liebe zur Sache sich für einige Opernaufführungen zur Verfügung stellte. Cherubinis „Wasserträger“ war die nächste Aufgabe. An Beethovens „Egmont“ fand er nur geringes Gefallen. Er hielt sich in den Theaterangelegenheiten vorsichtig zurück und zwar, „weil ich trotz des Vergnügens, das mir die Oper neulich z. B. gemacht hat, mich mit dem eigentlichen Theaterwesen, den Schauspielergeschichten, dem fortwährenden Effektsuchen und -machen, nicht befreunden kann, und weil mich's auch von meinem eigentlichen Zweck, den ich in Düsseldorf habe, für mich zu arbeiten, zu weit entfernt.“ Schon daß er oberste Instanz für die Zusammensetzung des Orchesters und die Engagements der Sänger war, wurde ihm lästig. Er war allzufein besaitet für den Theaterbetrieb, wo der Klatsch und die Intrige blühen. Bis zum November 1834 hielt er es aus. Als schließlich alle Störungen ihm die Arbeitsruhe raubten, machte er „einen salto mortale und sprang aus der ganzen Geschichte heraus.“ Kurz entschlossen, ja heftig brach er ab. Hinter allem Äußerlichen bohrte der Rivalitätsstreit mit Immermann: Schauspiel oder Oper, das war hier die Frage. Und Mendelssohn, der keinen Widerspruch gewohnt war, zerschnitt überreizt, plötzlich alle Beziehungen. Der korrekten Gesinnung des Vaters widerstrebte diese jähe Art. Aber Mendelssohns Selbstbewußtsein duldete keine Einmischung mehr. Für ihn war das Theater erledigt. Und doch schweifte seine Sehnsucht immer wieder zur Bühne. Aus London kam die Anregung zu einem neuen Opernversuch. Klingemann fand den „Pervonte“ von Kotzebue recht dramatisch. Mendelssohn griff begierig zu, entwarf ein Szenarium, empfahl auch Wielands Bearbeitung desselben Stoffes der Beachtung und stand schnell in Flammen. Aber auch dieser Plan wurde wieder beiseite gelegt. Mendelssohns Liebe zur Oper sollte platonisch bleiben. Seine dramatische Leidenschaft konnte er nur dem Oratorium widmen.

Mit dem Jugendfreunde Julius Schubring, der jetzt als Prediger in Dessau saß, war er über den Text zum „Paulus“ ins reine gekommen. Darin fand seine wohltemperierte Seele größere Befriedigung als im Theatereffekt. Hier flossen ihm die Töne wie von selbst zu, und während des Düsseldorfer Aufenthalts wurde der „Paulus“ nahezu vollendet. Der selten mit sich Zufriedene nahm nun andere Werke, die bereits mit Ehren ihre Feuertaufe bestanden

hatten, vor und gab ihnen eine andere Gestalt, so die A-dur-Symphonie und die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt.“ Die Konzertouvertüre zum „Märchen von der schönen Melusine“, deren Partitur er in Düsseldorf vollendete, war gewissermaßen aus Protest gegen Konradin Kreutzers gleichnamige Oper entstanden, die er am Königstädter Theater mit starkem Mißfallen gesehen hatte. Die erste Aufführung fand bereits im Februar 1834 unter Moscheles Leitung in London statt. 1835 wurde sie dann in Leipzig in endgültige Form gebracht. Von den Liedern ohne Worte konnte er bald das zweite Heft zum Druck nach England schicken und die Lyrik formte sich zwanglos unter seinen Händen, so oft nur Klingemann Gedichte schickte. Auch dem brillanten Klavierstil wurde gehuldigt. Das Rondo brillant opus 29 wollte er Moscheles widmen und entschuldigend bemerkte er, er möchte so gern ein ruhiges Stück machen, aber er könne es nun einmal nicht. Mit der As-dur-Fuge aus opus 35 besänftigte er die Berliner Fugenliebhaber und Bachschwärmer in der Leipzigerstraße und ließ dafür in den „Caprices“ opus 33 seiner Laune die Zügel schießen. Er meinte „Jean Paul spukt mit hinein, den ich jetzt mit übergroßer Freude lese und der mich immer auf ein halbes Jahr mit seinen kuriösen Einschachtelungen ansteckt“. Er las wieder den Fixlein und war entzückt über den Siebenkäs. Wir denken an den Jean Paulianer Schumann, der um diese Zeit auch aus Jean Pauls Geist seine ersten Klavierwerke formte.

Über dem Schaffen und Träumen, dem Wollen und Wirken aber leuchtete die Sonne des Erfolges. Sein Ruhm gewann Flügel, und die Verständnisvollen huldigten dem Genius. In Elberfeld und Barmen nahm man ihn mit offenen Armen auf. Er spielte Klavier und hatte sofort alle Herzen für sich gewonnen. Auf dem Musikfest in Aachen 1834 konnte er nur Gast sein. Das Fest war nicht ohne Schwierigkeiten zustande gekommen. Wie hell auch die Lebensfreude in den Adern der Rheinländer pulste, es gab doch auch genug Dunkelmänner, die jede frohe Schwingung für Sünde erklärten und die Theater, Konzert, den süßen Müßiggang des Naturgenusses in die Hölle verdammten. Diese Menschensorte hatte ein Verbot des Musikfestes erwirkt, weil ihrer Meinung nach das Pfingstfest dadurch entheiligt würde, und erst eine allerhöchste Kabinettsorder mußte der Vernunft wieder ihr Recht verschaffen. Rietz dirigierte diesmal.

Mendelssohn traf in Aachen mit Ferdinand Hiller, der Chopin aus Paris mitgebracht hatte, zusammen. Es wurde ein stürmischer Gedankenaustausch. „Als Klavierspieler ist Chopin jetzt einer der allerersten, — macht so neue Sachen wie Paganini auf seiner Geige, und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nie möglich gedacht hätte", schrieb er nach Hause. Die beiden Pariser laborierten zwar an der „Verzweiflungssucht und Leidenschaftssucherei"; aber sie lernten doch alle drei voneinander. Bald darauf jedoch ließ er Moscheles wissen: „Ein Heft neue Mazurkas von Chopin, und einige andere seiner neueren Sachen sind dann doch so manieriert, daß es schwer auszuhalten ist." Noch schlimmer kamen ein paar Berliner und Leipziger Komponisten weg, „die gern da anfangen möchten, wo Beethoven aufhörte und räuspern und spucken wie er und weiter ist gar nichts". Am ärgsten aber zauste er Berlioz, dessen Undiszipliniertheit ihm ein Greuel war: „Seine Instrumentierung ist so entsetzlich schmutzig und durcheinander geschmiert, daß man sich die Finger waschen muß, wenn man mal eine Partitur in der Hand gehabt hat. Zudem ist es doch auch schändlich, seine Musik aus lauter Mord und Not und Jammer zusammenzusetzen: denn selbst, wenn's gut wäre, käme nichts anderes darin vor, als dergleichen atrocités. Er hat mich eigentlich zu allererst recht melancholisch gemacht, weil er so klug und kalt und passend über alle anderen urteilt, so gänzlich vernünftig ist und so grenzenlos unvernünftiges Zeug bei sich gar nicht bemerkt." Und bei anderer Gelegenheit: „Was Du mir über Berlioz' Symphonie schreibst, ist gewiß wörtlich wahr; nur muß ich noch sagen, daß mir die ganze Musik so schrecklich langweilig vorkommt, und das ist das Schlimmste. Toll und unverschämt und frech und ungeschickt kann doch zuweilen noch lustig amüsant sein, aber dies ist so fade und unlebendig!"

Selten hat sich Mendelssohn so rückhaltlos über seine Zeitgenossen ausgesprochen, wie in diesem Fall über Berlioz. Je älter er wurde, desto mehr verschloß er seine Meinung in sich. Aber auffällig bleibt es trotzdem doch, daß uns kein einziges Urteil von ihm über Schumann, mit dem er so lange Jahre zusammen in Leipzig zusammen lebte, erhalten ist. Sollte er in seinen Briefen niemals über den Tondichter Schumann gesprochen haben? Doch das ist eine Sache, die heute nicht mehr zu prüfen ist, es sei denn, daß eines

Tages noch unveröffentlichte Briefe Mendelssohns an den Tag kommen sollten.

Der Empfindsame mußte auch an der Erinnerung Korrektur üben. So wurde ihm das Andenken an seinen Lehrer Zelter getrübt durch die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Goethe und Zelter. Er fand das Buch langweilig, eine Fundgrube für Anti-Goethianer. Verstimmt schrieb er an seinen Vater: „Wenn über Beethoven oder sonst einen schlecht, über meine Familie unziemlich, und über vieles langweilig gesprochen wird, so läßt mich's sehr kalt und ruhig: aber wenn von Reichardt die Rede ist, und sie beide über ihn so vornehm tun und urteilen, so weiß ich mich vor Ärger nicht zu lassen, obwohl ich es mir selbst nicht erklären kann.“ Sein Widerwillen gegen Literatentum und Kritik wuchs. Im allgemeinen konnte grade er mit den Zeitungen zufrieden sein. Zwar hatten die Berliner seine ersten Kompositionen etwas kühl besprochen; aber, wie Zelter damals meinte, „die Rezensenten sind auch junge Bursche, die den Hut suchen, den sie in der Hand haben“. Später war Mendelssohn aber viel Weihrauch gestreut worden, und die Hosiannarufe nahmen kein Ende. Was ihn an der Kritik reizte, war nur die produktive Unfähigkeit, die sich den Mantel des Besserwissens umhängt. „Bin ich nicht meines Handwerks ein antipublikümmerlicher Musiker und ein antikritischer dazu? Was ist mir Hekuba und die Kritik dazu? (ich meine die gedruckte, oder vielmehr die gedrückte)“, witzelte er an Moscheles und berichtete bald danach: „Neulich frug eine Musikhandlung mich, ob ich nicht eine Musikzeitung redigieren wollte; ich hätte die Handlung gern herausgefordert. Denn solch ein Treiben kommt mir so schrecklich unersprießlich und unerquicklich vor, wie gar kein anderes; sie leben rein von der anderen Leute Plaisier und ihrem eigenen Ärger.“

Nur unter den Malern fand er „nette Leute“ für seinen Umgang. „Immermann, mit dem ich recht gut Freund war, ist ins Theater versenkt, Üchtritz in die Ästhetik und Grabbe in den Schnaps, aus allen drei Dingen mache ich mir wenig, am wenigsten freilich aus der Ästhetik.“ Die Enge der Kleinstadt und das Spießbürgertum bedrängten ihn manchmal. „Hier kommen so Zeiten, wo mir sämtliche Philister über den Kopf wachsen, sämtliche Philister, die es auf der Welt gibt und mein eigener immer dazu.“ Aber er tat sein Mög-

lichstes für diese Stadt. Das Musikleben gewann an Schwung. Orchester und Chor hatte er zu ansehnlichen Leistungen emporgeschraubt. Der Wert einer solchen Tätigkeit für die Entwicklung seines Musikertums war außerordentlich. Nicht nur, daß er seine Talente im Dirigieren und in der Erziehung größerer Massen vervollkommnete, er hatte auch den Vorteil, sich seine Kompositionen gleich vorführen zu können. Und zudem waren die äußeren Berufslasten so gering, daß sie ihn im Schaffen nicht hinderten. Und doch fühlte er sich im zweiten Düsseldorfer Jahre nicht mehr wohl. „So total einsam, wenigstens geistig oder musikalisch, wie diesen Winter hier, habe ich noch gar nicht gelebt", klagte er Klingemann. Unterricht erteilte er nicht. Er versuchte nur mit gutem Rat und anfeuerndem Zuspruch zum Besseren, die Henri Herz und Genossen aus der Gunst der Liebhaber zu verdrängen, gerade Herz, von dem er meinte, er spiegle die Zeit der dreißiger Jahre ganz gut ab, „alle Salons und Eitelkeit und ein wenig Schmachten und viel Gähnen, und Glacéhandschuhe und Moschusgeruch, eine badine und ein sanftes toupet".

Nach dem einsamen Winter war ihm die Aufforderung der Kölner, das Musikfest zu Pfingsten 1835 zu dirigieren, höchst willkommen. Alle Freunde möchte er um sich sehen. Er fleht Klingemann an, zu kommen; es sollten Jubeltage sondergleichen werden. Die Berliner Mendelssohns erschienen vollzählig, um die Triumphe ihres Felix zu genießen, die Eltern, Fanny mit ihrem Gatten, dem Maler Hensel, Rebekka, die von ihrem Gatten Professor Dirichlet begleitet war. Mendelssohn hatte zum „Salomon" von Händel Klingemanns Übersetzung erbeten und eine Orgelstimme ausgeschrieben, die pompöse Wirkung machte. Neben Beethoven kamen noch Cherubini und Reichardt zu Gehör. Der Erfolg war ungeheuer. Mendelssohn erhielt eine Dankadresse mit den Unterschriften von sämtlichen Mitwirkenden, und er hatte wieder einmal die Freude, sich „mit ein paar Wochen Arbeit eine ganze Stadt voll lauter guten Bekannten zu schaffen".

Aber trotz aller Zuneigung stand er den Rheinländern innerlich schon als ein Abschiednehmender gegenüber. Bereits im Januar hatte er von dem Advokaten Conrad Schleinitz in Leipzig die Anfrage erhalten, ob er geneigt wäre, die Leitung der altberühmten

Gewandhauskonzerte zu übernehmen. Er hatte in Leipzig viele Verehrer, und besonders die zuletzt bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten „Charakteristischen Ouvertüren“ zum „Sommernachtstraum“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und „Hebriden“ mochten den Ehrgeiz der Leipziger erweckt haben, den Tondichter für sich zu gewinnen. Aber Mendelssohn war zunächst zurückhaltend. Er wünschte nicht, eine Stelle zu bekleiden, von der er einen Vorgänger verdrängen müßte. Stadtrat Porsche beruhigte ihn über diesen Punkt. Blieben nur noch die äußerlichen Bedingungen festzusetzen. „Ich habe mir bei meiner musikalischen Karriere vorgenommen, kein Konzert für mich (zu meinem Vorteil) zu veranstalten. Sie wissen vielleicht, daß es mir persönlich auf den pekuniären Punkt weniger ankommen würde, wenn meine Eltern nicht verlangten, daß ich meine Kunst als Beruf treiben, daß ich davon leben können soll“, klärte er den Leipziger Advokaten auf. Der Vertrag kam, dank der entscheidenden Mitwirkung zweier enthusiastischer Verehrer Mendelssohns, Karl und Heinrich Voigt, zustande, nach welchem Mendelssohn in den beiden ersten Jahren und in den vier folgenden 1000 Taler Gehalt beziehen und einen Sommerurlaub von sechs Monaten genießen sollte.

Mendelssohn trat in ein neues Stadium seines Lebensweges. Aus dem rheinischen Überschwang kam er in die sächsische Nüchternheit — aber auch, anders gesehen, aus dem ewigen Weihrauchduft in die erfrischende Luft der Aufklärung. Für den Musiker, den nur die Sehnsucht zur Vollendung trieb, war es der Weg zur Höhe. Ein ganz kurzes Intermezzo in Berlin mußte noch überstanden werden. Sein Widerwille steigerte sich geradezu zum Haß gegen die Stadt „mit dem vielen Militär und den großen leeren viereckigen Plätzen“. Der Eindruck, den sie ihm immer wieder macht, ist ein „durchaus unerfreulicher, erdrückender und dennoch kleinstädtischer. Es ist hier nicht deutsch und doch nicht ausländisch, nicht wohltuend und doch sehr gebildet, nicht lebhaft und doch sehr aufgereizt, ich muß an den Frosch denken, der sich aufblasen will, nur daß er hier nicht zerspringt, sondern am Ende wirklich ein Ochse werden wird — aber ich mag nicht blasen helfen.“ Darüber konnte auch die Innigkeit des Familienlebens nicht hinweghelfen. Mendelssohn war von Herzen froh, als er Leipzig erreichte.

FELIX MERITIS

Leipzig, 4. Oktober 1835. Erstes Gewandhauskonzert. „F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblick“, so beschreibt Robert Schumann in den Schwärmbriefen den verheißungsvollen Anbruch der Ära Mendelssohn in Leipzig.

Die Thomanerstadt hatte um diese Zeit etwa 50 000 Einwohner und war ein enger Ort ohne Bequemlichkeiten. Einige Reformen vollzogen jetzt den Anschluß an die neue Zeit. Man versuchte aus dem Kotzebueschen Kleinstädterstil herauszukommen. Die Universität bekam eine neue Verfassung. Sachsen trat dem preußisch-deutschen Zollverein bei. In Leipzig selbst wurde der Buchhändlerverein geschaffen und damit der Grund zur Weltbedeutung der Stadt gelegt. Für die bildenden Künste wirkte ein Kunstverein; die Malerakademie und das Schlettersche Museum waren die Früchte. Das Theater hatte unter Küstner einen erfreulichen Aufschwung genommen. Da das leidige Cliquenunwesen noch nicht die Einheitlichkeit der Gesellschaft zerstört hatte und die Presse noch zu klein und unbedeutend war, um korrumpiert zu sein, waren alle Kunst- und Theaterfragen Angelegenheiten des allgemeinen und gemeinsamen Interesses. Kein Wunder, daß die ideale Kunst der Gemeinsamkeit, die Musik, mit besonderer Liebe gepflegt wurde. 1743 war von 16 Personen „sowohl adeligen als bürgerlichen Standes“ das große Konzert begründet worden, aus dem später das Gewandhausunternehmen, das neben dem Thomanerchor den Ruf Leipzigs als Musikstadt festlegte, erwuchs. Johann Friedrich Doles war der erste Leiter. Zwanzig Jahre später leistete man sich dafür eine eigene Kapelle, die J. A. Hiller anführte und die in den „drei Schwänen“ konzertierte. Der Kreis der Teilnehmer wuchs, und 1780 wurde die Gesellschaft der Gewandhauskonzerte begründet, die im Leipziger Zeughaus einen großen Saal fand. Tüchtige Musiker widmeten dem Unternehmen, dem bald die Singakademie entsproß, ihre Kraft: Gottfried Schicht, C. H. Ph. Schulz und Pohlenz. Nun kam Mendelssohn. Pohlenz behielt die Leitung der Singakademie. Mendelssohn rühmte das Orchester als sehr gut, tüchtig, musikalisch, die Leitung als ruhig, und das Publikum als das empfänglichste und dankbarste. Die Leipziger nahmen ihn sehr warm auf. Mit seiner Ouvertüre „Meeres-

stille und glückliche Fahrt“ debütierte er. Daß er nach der Partitur dirigierte, war für die Gewandhauskonzerte eine Neuerung, da bisher Matthäi die Orchesterwerke vom Konzertmeisterpult aus geleitet hatte. Schumann notierte: „Mich für meine Person störte in der Ouvertüre, wie in der Symphonie, der Taktierstab und ich stimmte Florestan bei, der meinte: in der Symphonie müsse das Orchester wie eine Republik da stehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Lust, den F. Meritis zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Kompositionen vom Feinsten bis zum Stärksten vorausnüancierte mit dem Auge und als Seligster vorausschwamm dem Allgemeinen.“ Was für eine Freundschaft hätte sich hier entspinnen können, wenn der Felix Meritis die Schwärmbriefe Schumanns mit demselben offenen Herzen gelesen hätte, mit dem sie geschrieben waren! Aber der gefeierte Musiker ahnte nicht, daß ihm hier einer huldigte, der mehr als nur ein Gleichberechtigter in seinem Reich war.

Chopin, der um diese Zeit in Leipzig weilte, kam ihm näher: „Es war mir lieb, mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, mit einem, der eine vollkommen ausgeprägte Richtung hat“, schrieb er nach Berlin und meinte, er könne sich prächtig damit vertragen, nur mit den Halben nicht. Nach Chopin kam Moscheles. Es waren wieder Feiertage. Moscheles spielte das g-moll-Konzert, die Hebriden erklangen und die beiden Freunde errangen mit Clara Wieck zusammen einen besonderen Erfolg mit dem Tripel-Konzert von Bach. Ehrungen blieben für Mendelssohn nicht aus. Nach einem silbernen Pokal kam nun vom Musikfestkomitee aus Köln noch die große englische Händel-Ausgabe in 32 Bänden. Chopin und Moscheles mußten sich mit ihm darüber freuen. Der Felix Meritis wuchs den Leipzigern schnell ans Herz. Seine Kompositionen fanden immer stärkeren Widerhall. Das Orchester gewann unter seiner hingebungsvollen Arbeit bald an Feinheit im Klang und Prägnanz in der Ausführung. Helle Begeisterung erregte sein Klavierspiel. Wir müssen Schumann schwärmen hören: „Da hättest du den Meritis mit dem Mendelssohnschen g-moll-Konzert spielen sehen sollen. Der setzt sich harmlos wie ein Kind ans Klavier, und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog sie in Scharen hinter sich her, und als er sie freigab, wußte man nur, daß man an einigen griechischen

Götterinseln vorbeigeflogen war. — Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben."

Aber in die Glückstage hinein hallte plötzlich die Totenglocke. Sein Schwager Hensel kam, um ihm den plötzlichen Tod des Vaters mitzuteilen und ihn nach Berlin zu holen. Am 19. November hatte ein Nervenschlag Abraham Mendelssohn dahingerafft. Er hatte noch die Früchte seines Lebens reifen sehen. Das Werk seines Fleißes und seiner kaufmännischen Tatkraft hatte Weltruf gewonnen. Und in seinen Kindern verkörperte sich die glänzendste Entwicklung der Familie. Für Felix Mendelssohn war es ein schwerer Schlag. „Es ist das größte Unglück, das mir widerfahren konnte, und eine Prüfung, die ich nur entweder bestehen oder daran erliegen muß," vertraute er Julius Schubring an. „Es muß nun für mich ein neues Leben anfangen, oder alles aufhören — das alte ist nun abgeschnitten." Er hatte in dem Vater seinen „einzigen ganzen Freund während der letzten Jahre und seinen Lehrer in der Kunst und im Leben" verloren. Er fühlte es, über diesen Verlust konnte ihm nur die Tat hinweghelfen.

Zum zweitenmal hat sich jetzt das Schicksal dem Sonntagskind von der düsteren Seite gezeigt. Seine Feinnervigkeit reagiert sofort. Eine stille Melancholie legt sich über das, was er in Tönen ersinnt. Er weiß, seine Jugend ist vorüber, und das Leben verlangt und bietet Härte für den Mann. Er darf nicht träumen und erschlaffen. Alles kommt ihm so kalt und öde vor, daß er verzweifeln möchte. Die Freunde spenden Trost; Marx Kraftworte, die ihm fatal sind; Schubring predigt; nur Klingemann findet den Weg zu seinem Herzen. Jedoch die Pflicht drängt. Die Gewandhauskonzerte dürfen nicht vernachlässigt werden. Musterhafte Aufführungen Haydnscher und Mozartscher Symphonien kamen zustande. Bach und Händel erscheinen immer wieder auf dem Programm. Das Wagnis mit Beethovens Neunter Symphonie gelingt, und das Tripelkonzert hören die Leipziger zum erstenmal. Dazu kommt Ferdinand David als Konzertmeister für Matthäi ins Gewandhaus. Alte Erinnerungen an die Leipziger Straße tauchen auf, und bald blüht in Leipzig auch eine Kammermusik von seltener Schönheit. Der Schmerz versinkt unter dieser Musikwoge. Und schüchtern meldet sich in den Briefen wieder der alte Humor.

Wir hören von keiner Opposition gegen Mendelssohn. Seine Verbindlichkeit im Umgang entwaffnete die Widerstrebenden und kettete die Willigen unauflöslich an ihn. Alle waren von ihm bezaubert. Äußere Erscheinung und Charakter waren aus einem Guß und konnten niemanden täuschen. Klein und schlank war er, brünett, jüdisch — so unterrichtet uns sein Neffe Sebastian Hensel, der „Die Familie Mendelssohn" schrieb. Sein Gesichtsausdruck war sehr wechselnd, daher schlecht zu porträtieren. Auffallend die großen, dunkelbraunen Augen. Von Charakter war er gut, aber reizbar und heftig gegen alles Falsche und Bornierte. Ein Augenzeuge und aufmerksamer Zeitgenosse, der zuverlässige Geiger W. J. v. Wasielewski, gibt uns eine genaue Schilderung des Menschen: „Mendelssohn hatte eine feingebaute schmächtige Figur. Seine gewandten, behenden Körperbewegungen waren außerordentlich lebhaft. Dem entsprach der öfters plötzlich wechselnde Gesichtsausdruck. Das dunkle Auge zeigte ein blitzendes Feuer. Es konnte ebenso schnell einen freundlich wohlwollenden und heiteren, wie einen scharf durchdringenden oder auch sonst sinnenden Ausdruck annehmen. Im letzteren Falle blinzelte er, den Blick auf eine bestimmte Persönlichkeit gerichtet, wohl auch mit den Augen, wodurch seine Miene etwas Forschendes erhielt. Die hohe, schöngewölbte Stirn war von schwarzem Haupthaar umrahmt, welches zur Seite und nach hinten in gelockter Form herabfiel. Das nach dem Kinn schmal zulaufende Antlitz begrenzte ein kräftiger Backenbart. Die mäßig gebogene Nase erinnerte an den römischen Schnitt und verriet die orientalische Abkunft. Der äußerst feingeformte Mund war von sprechendem Ausdruck. Wenn er sich bei der Unterhaltung oder beim Lachen öffnete, so erblickte man zwei Reihen blendendweißer Zähne. Alles vereinigte sich in Mendelssohns Wesen, um seine gesamte Erscheinung zu einer anziehenden und einnehmenden zu machen. So ist es denn begreiflich, daß er eine höchst beliebte, verehrte Persönlichkeit war, und dies um so mehr, als seine geistigen Eigenschaften unwiderstehlich fesselten. Im Verkehr mit befreundeten Personen war Mendelssohn unbefangen heiter und gemütlich, ja, wenn er gute Laune hatte, außerordentlich lustig, wobei er, ein wenig lispelnd, unter Anbringung von Scherzworten ziemlich belebt sprach. Gegen ihm Fernstehende verhielt er sich zuvorkommend, doch etwas reserviert. Galt es indessen, sich gegen

junge aufstrebende Talente über deren Leistungen auszusprechen, so gab er rückhaltlos seine Meinung kund, und verschwieg neben dem Lobe auch den Tadel nicht, welch letzteren er aber stets in wohlwollendem Tone vorbrachte.“ Wir lesen heute zwischen den Zeilen und erkennen aus dieser Schilderung Mendelssohn, den Künstler und Menschen und — den Diplomaten.

Mit seiner äußeren künstlerischen Stellung war er sehr zufrieden. Sie ließ ihm Zeit genug zum Schaffen: mehr wollte er ja nicht. Das Leben floß in stillen Bahnen. Er fand einige „lebendige und interessante junge Leute“, schloß sich namentlich an einen gewissen Schlemmer aus Frankfurt an und schrieb an Klingemann: „Morgens arbeite ich bis 12, dann wird spazieren gegangen, einzeln oder in corpore; um 1 gegessen, Nachmittag Klavier gespielt, gegen Abend wieder gearbeitet, und endlich in einem Hotel, unserm Sammelplatze, soupiert.“ An Beweisen der Hochschätzung ließ man es gegen ihn nicht fehlen. Als wichtigste Ehrung ist wohl die Promotion zum Ehrendoktor an der Leipziger Universität zu buchen, die ihn als Siebenundzwanzigjährigen traf.

Bei allen Wechselfällen des Lebens und den Ablenkungen durch seine Stellung kam das Schaffen nur langsam vorwärts. Der Vater hatte in seinem letzten Brief ungeduldig nach der Vollendung des „Paulus“ gefragt. Mendelssohn betrachtete deshalb den endlichen Abschluß des Werkes als eine Art Vermächtnis. Er arbeitete mit allen Kräften daran, um ihn auf dem Düsseldorfer Musikfest 1836 aufführen zu können. Daneben schrieb er die Melusinen-Ouvertüre ganz neu und erbat von Klingemann dringend die Partitur der ersten Fassung, die in London war, zurück.

So kam Pfingsten 1836 heran und damit das Düsseldorfer Musikfest. Julius Rietz hatte den „Paulus“ ausgezeichnet vorbereitet, man war ganz Mendelssohnisch gestimmt, und der junge Meister errang einen leichten Sieg an der Spitze seiner enthusiasmierten Mitwirkendenschar. „Ich habe bei der ganzen Aufführung fast nur wie ein Zuhörer gestanden und mir einen Eindruck des Ganzen zu erhalten gesucht. Vieles hat mir gar viele Freude gemacht, anderes nicht, aber vor allem habe ich sehr gelernt“, berichtete er nach Leipzig. Beethovens Neunte krönte das Fest. Als Dankeszeichen schenkten ihm die Düsseldorfer eine Prachtausgabe der Paulus-Partitur, die mit

Bildern der Maler Schrötter, Hübner, Steinbrück, Mücke und Hensel geschmückt war. Vom Rhein ging's an den Main nach Frankfurt, um gegen den schwererkrankten Schelble eine Freundschaftspflicht zu erfüllen und die Sommerproben des Cäcilienvereins zu leiten. Ungern nur hatte er seine Schweizer Reisepläne aufgegeben. Aber er wurde in Frankfurt reich entschädigt.

Zwar das Leben und Treiben seiner Fachgenossen erschien ihm gräßlich, „sie hocken aufeinander und mäkeln und klagen und denken nach". Aber Größere entschädigten ihn. Rossini kam, „das lustige Wundertier, amüsant und geistreich, in liebenswürdigster Sonntagslaune". Der italienische Maestro, der auf der Höhe seines Ruhms stand und ganz Frankfurt in eine ungeheure Aufregung versetzte, war oft mit Mendelssohn zusammen, und der Bachianer mußte viel deutsche Musik spielen. Ferdinand Hiller erwies sich als treuer Freund, mit dem geistig zu leben war. Der Schwede Lindblad, ein alter Bekannter, erschien auf kurze Zeit und weckte Erinnerungen an die Berliner Sonntagsmusiken. Die Arbeit ruhte jedoch nicht. Der „Paulus" wurde umgeschmolzen, und gewann nun seine endgültige Gestalt.

Und in die Arbeits- und Freundschaftsstunden hinein klang jetzt die Liebe. Er lernte Cecilie Jeanrenaud, die jüngste Tochter eines reformierten Predigers in Frankfurt, kennen und lieben. Aber der Mann der disziplinierten Leidenschaft ließ auch hier nicht sein Herz impulsiv sprechen. Er unternahm mit Schadow eine Reise nach Scheveningen, um sich in aller Ruhe und Einsamkeit zu prüfen. Und dann erst verlobte er sich. Das brachte die Frankfurter Patriziergemüter in einige Verwirrung; denn so hoch man auch den Künstler Mendelssohn schätzte, hier sah man ihn doch als einen Eindringling an. Hensel rühmt an Cecilie Jeanrenaud die „vollkommene Harmonie, das vollendete Gleichgewicht ihrer Natur mit Felix" und entwirft als Bild ihres Wesens: „Sie war nicht hervorragend geistreich, nicht blendend witzig, nicht tief gelehrt, nicht sehr talentvoll; aber ihr Umgang war so wohltuend ruhig, so erquickend, wie die reine Himmelsluft oder das frische Quellwasser."

Die Pflicht rief den Gewandhausdirigenten nach Leipzig zurück. Es wurde aus dem Vollen musiziert. Neben den Klassikern kamen auch die Zeitgenossen in ausgiebigem Maße zu Gehör, Preis-

symphonien, Ouvertüren à la Mendelssohn und ähnliches. Die Virtuosen pflückten Rosen. Im Oratorium herrschten Händel mit „Israel in Ägypten", Bach mit Motetten und Mendelssohn mit dem „Paulus". Die „Preissymphonien" der deutschen Kapellmeister brachten Mendelssohn in Harnisch, „eine immer dümmer und leerer als die andere". Fielen sie durch, so trug er natürlich die Schuld, so daß er schließlich verzweifelt fragen mußte, „ob es denn überhaupt möglich sei, gute Musik zu machen, während einer so allgemeinen Seichtheit". Aufstrebende, die seine Unterweisung suchten, mußten ihm den Glauben an das noch nicht ausgestorbene Talent erhalten. Da kam Stamaty aus Paris „élève du conservatoire et de Kalkbrenner", Walter von Goethe aus Weimar, „ein freundlich rotbäckiges, phlegmatisches kleines Männchen", ein gewisser Franck, und schließlich der Engländer Bennet, auf den Mendelssohn große Hoffnungen setzte.

Kurz nach der Leipziger Paulus-Aufführung reiste Mendelssohn nach Frankfurt und wurde am 28. März 1837 mit Cecilie Jeanrenaud in der französisch-reformierten Kirche getraut. Die Neuvermählten fuhren in den Schwarzwald; Freiburg im Breisgau, das Wiesenthal, Lörrach, der obere Rheingau, alles erschien ihnen verklärt. Sie führten ein gemeinsames Tagebuch mit Worten und Zeichnungen, denn auch Cecilie verstand den Griffel zu führen. Nach Frankfurt zurück, wurde das junge Paar von der Gesellschaft mit Beschlag belegt. Trotzdem fand Mendelssohn noch Zeit, den 42. Psalm und das e-moll-Streichquartett zu komponieren; im Vorjahr war außer einigen Präludien und Fugen für Klavier nichts fertig geworden. Jetzt aber regte sich der Genius wieder stärker. Vor allem wurde das zweite Klavierkonzert in d-moll aufs Papier gebracht. Immer wieder regte sich die Sehnsucht nach einer Oper. Aber er konnte keinen Text bekommen. „Es fehlt mir ein Mensch dazu, wie zu manchen anderen musikalischen Plänen; ich suche den durch ganz Deutschland und überall, aber ich finde ihn nicht und fange an, daran zu verzweifeln". Ein kurioses Land ist ihm dieses Deutschland: „neben aller Grund-Misere in Kunst, Wissenschaft und sonstigem Leben so tausend Grund-Gutes". Nun hatte ihm Planché das Sujet einer historischen Oper mitgeteilt, das eine Episode aus der Belagerung von Calais durch Eduard III. behandelte. Aber auch

dieser Plan gedieh nicht. Und so mußte er, um seine dramatische Leidenschaft wenigstens einigermaßen zu befriedigen, an ein neues Oratorium denken. Die Geschichte des Petrus symbolisch darzustellen, kam ihm in den Sinn. Wieder sollten die Prediger Schubring und Bauer am Text helfen.

In sein junges Eheidyll kam bald der Zwang der ersten Trennung. Mendellssohn sollte vom 19. bis 22. September das Musikfest in Birmingham dirigieren und dort vor allem zum erstenmal den „Paulus“ in England aufführen. Ein Riesenprogramm war zu absolvieren, und es wurde zu einem Riesentriumph für den Tondichter, Dirigenten, Pianisten und Orgelvirtuosen. Ganz England widerhallte von den Lobesfanfaren, die ihn verherrlichten. Man versuchte ihn mit glänzenden Anerbieten für immer zu halten. Aber er lehnte ab. Sein vornehmer Geist durchschaute das Vergängliche solcher Erfolge. „Es bleibt so wenig übrig von den Aufführungen, Musikfesten, all' dem Persönlichen; — die Leute klatschen und rufen wohl, aber das ist gleich wieder so spurlos verschwunden und nimmt das Leben und die Kraft ebensosehr in Anspruch als das bessere, oder noch mehr.“ Und Hiller vertraut er an: „Es ist darin etwas Flüchtiges, Verschwindendes, was mich eher verstimmt und drückt, als erhebt.“ Er wußte, daß der Wert des Lebens für ihn nur im Schaffen lag. In London traf er Thalberg, der damals außerordentlichen Effekt machte, verfehlte dagegen Moscheles. Nach einer an romantischen Zufällen reichen Rückreise stand er am 2. Oktober wieder im Gewandhaus am Dirigentenpult.

Ein heißer Musikwinter begann. Er veranstaltete historische Konzerte von Bach bis zu den Zeitgenossen, führte in der Pauliner Kirche Händels Messias in Mozarts Bearbeitung auf, protegierte die hübsche englische Sängerin Novello, die die Herzen der Leipziger in Wallung brachte, empfing allzuviel Besuch von Freunden und Fremden und hatte trotzdem bis zum Frühjahr fleißig gearbeitet: „ein gutes, neues Violinquartett (Es-dur) und zwei neue Psalmen, eine Sonate mit Cello und eine mit Violine, ein Rondo für Klavier und Orchester, Lieder und dergleichen“, wie er Klingemann schrieb. Seine Gesundheit blieb nicht unangetastet bei so vielen Anstrengungen. „Ich leide wie vor vier Jahren schon einmal an gänzlicher Taubheit des einen Ohrs und zuweilen Kopf-, Hals- etc. Schmerzen“, schrieb

er geängstigt an Hiller. Aber das Leben heilte ihn auch wieder. In Leipzig trug man ihn auf Händen. Die Geselligkeit blühte. Einer der beliebtesten Treffpunkte der Künstler und Kunstfreunde war das Haus des Professors Frege, dessen Gattin Livia als „unvergleichliche“ Liedersängerin geschätzt war. Mendelssohn, Schumann, Franz und Geringere huldigten ihr mit Liedern. Auch in Mendelssohns Heim herrschten die Musen. Er wohnte in Lurgensteins Garten und hatte vor seinen Fenstern den Leipziger Boulevard und den Blick auf die Thomanerschule. Sein Familienleben war von seltener Innigkeit und vertiefte sich noch nach der Geburt seines ersten Sohnes am 7. Februar 1838. In seinen Lebensansprüchen blieb er genügsam und mäßig, liebte eine bescheidene Geselligkeit und las viel für sich und immer wieder Goethe und Jean Paul. Die Zeit ließ sich da nicht immer regeln, und oft mußte er sich die Stunden zur inneren Sammlung abstehlen. Hiller nannte es „geistigen Gleichmut“, unter dem sich dies alles vollzog. Viel bewitzelt von den Freunden wurde Mendelssohns Liebe zum Schlaf, der er manchmal leidenschaftlich nachgab.

Auch der Sommer brachte wieder Dirigentenpflichten. Diesmal hatte er als Hauptwerk für das Rheinische Musikfest in Köln Händels „Josua“ gewählt, und wie schon früher beim „Salomon“, hatte er auch zum „Josua“ eine Orgelstimme ausgeschrieben und das Ganze bearbeitet. Er machte dem Verleger Simrock den Vorschlag, die Originalpartituren der Händelschen Hauptwerke zu stechen; er wollte dann zu allen die Orgelstimme anfertigen. Es blieb jedoch nur bei Mendelssohns Vorschlag. Simrock hatte mit dem Absatz der Händelschen Klavierauszüge so schlechte Erfahrungen gemacht, daß er sich auf die Partituren nicht einlassen wollte.

Nach dem Musikfest lockte ihn die Familie nach Berlin. Und wieder konnte er seine Abneigung gegen die Hauptstadt des preußischen Drills nur verstärken: „Der ganze hiesige Zustand hängt mit dem Sand, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so daß man sich wohl an einzelnen Erscheinungen freuen, aber mit keiner näher befreunden kann“, seufzte er. Aber die Menschen in der Leipziger Straße 3 halfen ihm über das Verstimmende hinweg. Er komponierte ein Andante cantabile und Presto agitato für Klavier, und die ersten Klänge des Violinkonzerts in e-moll tauchten in ihm auf. In

einem Brief an David offenbarte er: „Ich fühle, daß ich mit jedem Stück mehr dahinkomme, ganz so schreiben zu lernen, wie mir's ums Herz ist, und das ist am Ende die einzige Richtschnur, die ich kenne. Bin ich nicht zur Popularität gemacht, so mag ich sie nicht erlernen oder erstreben, oder wenn Du das unrecht findest, so sag' lieber: ich kann sie nicht erlernen." Was ihn von der Ruhmsucht abhielt, war eben seine im Innersten vornehme Natur, die die allzu enge Berührung mit dem Allgemeinen verschmähte. Auch Mendelssohn erfuhr immer entschiedener die Einsamkeit des Genies, trotz Freunden, trotz Ehren und Erfolgen, eine Tatsache, die man bei ihm ebenso wie bei Mozart oft verkannt hat. Neben aller Heiterkeit des Gemüts besaß er vor allem die ungeheure Ehrfurcht vor dem Großen in der Vergangenheit, die das Genie stets auszeichnet. Dies war auch seine Frömmigkeit, fernab von allem Dogmatischen und Beschränkten, die ihn immer wieder zur Kirchenmusik trieb. Einem Freunde, der einmal das Wort fallen ließ, Mendelssohn wäre wohl ein „Frommer" geworden, schrieb er: „Wenn die Leute unter einem Frommen einen Pietisten verstehen, einen solchen, der die Hände in den Schoß legt, und von Gott erwartet, daß er für ihn arbeiten möge, oder einen solchen, der, statt in seinem Berufe nach Vollkommenheit zu streben, von dem himmlischen Berufe spricht, der mit dem irdischen unverträglich sei, oder einen, der keinen Menschen und kein Ding auf dieser Erde von ganzem Herzen lieben kann — ein solcher bin ich nicht geworden, Gott sei Dank, und hoff's auch nicht zu werden, mein Leben lang." Das war sein Standpunkt, der Verstand und Gemüt in Einklang hielt.

Leben und Beruf verlangten wieder ihr Recht. Die Gewandhauskonzerte hatten jetzt endgültig unter Mendelssohn ihren Ruf gewonnen. „Es geht mit ihnen in diesem Winter sehr glänzend, der Saal wird zu klein für die Menge Zuhörer, und alles scheint zufrieden, das Orchester ist trefflich", durfte er Klingemann gegenüber rühmen. Im 20. Abonnementskonzert brachte er Schuberts C-dur-Symphonie, deren Partitur Schumann in Wien gefunden hatte, zum ersten Erklingen. Thalberg kam und bezauberte ihn so wie alle Welt. Der Dirigent Mendelssohn widmete sich auch seinen Zeitgenossen und führte Symphonien von Kalliwoda, Friedrich Schneider, Kittl, Lachner, Möhring, Dobrycinsky und anderen auf. Nichts ist davon geblieben.

Das Publikum verlangte zur Abwechslung Opernszenen und Finales im Konzertprogramm. Die Unersättlichen wurden befriedigt. Und in die Nöte des Vielbeschäftigten klang die Sehnsucht nach Schaffensmuße. Die Pläne kreuzten sich in ihm. Der „Petrus" wurde abgetan, denn er hatte nun den „Elias" gefunden, dem Schubring wieder Rat und Hilfe leihen mußte. Das d-moll-Trio gewann Gestalt, und der Grundstein zur B-dur-Symphonie, dem Lobgesang, wurde gelegt. Lieder und Chöre flossen mit unter, und für eine Benefizvorstellung im Theater schrieb er die Ouvertüre und Romanze zu „Ruy Blas". Er fand das Stück von Hugo so abscheulich, daß er zunächst keine Ouvertüre dazu komponieren wollte. Als dann aber die Leute meinten, sie sähen ja ein, daß acht Tage für ein solches Werk zu wenig Zeit sei, sie erbäten die Ouvertüre dann lieber für das nächste Jahr, wollte ihnen Mendelssohn doch beweisen, daß es an der Zeit nicht läge und brachte das Stück schnell zu Papier.

Das allpfingstliche Rheinische Musikfest dirigierte er in diesem Jahr mit Julius Rietz gemeinsam in Düsseldorf. Als Hauptwerke kamen der Messias von Händel und Beethovens C-dur-Messe zu Gehör. Der Sommer sah ihn in Frankfurt und am Rhein. Er vollendete das d-moll-Trio, komponierte Orgelfugen und Sonaten und übte seine Fertigkeit auf der Königin der Instrumente. Er fühlte sich glücklich. „Diese Sommermonate haben mich wahrhaft erquickt; den Morgen gearbeitet, dann gebadet oder gezeichnet, nachmittags Orgel oder Klavier gespielt, dann in den Wald gegangen und in Gesellschaft oder nach Haus, wo die hübscheste Gesellschaft war — daraus bestand mein lustiges Leben." In dieser Stimmung entstanden die köstlichen vierstimmigen „Lieder im Freien zu singen". „Die natürlichste Musik von allen ist es doch", schrieb er an Klingemann, „wenn vier Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald, oder auf dem Kahn, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen. Bei den Männerstimmen liegt das Philisterhafte schon gleich in den vier Männerstimmen, aus musikalischen und anderen Gründen, und hat sich auch so bewährt. Aber hier liegt in der ganzen Zusammenstellung schon das Poetische, und ich möchte nur, es bewährte sich auch."

Mit frischen Kräften konnte Mendelssohn im Herbst 1839 die Musikkampagne in Leipzig eröffnen. Die Anforderungen an seine Leistungsfähigkeit waren noch gewachsen. Das Gewandhausorchester

hatte sich jetzt zur vollen Meisterschaft entwickelt. Da war es kein Wunder, daß die Komponisten ihre Symphoniepartituren nach Leipzig schickten. Aber nur eine bescheidene Auswahl konnte zum Erklingen kommen. In diesem Winter waren es Marschner, Schneider, Onslow, Kalliwoda, Kittl und Lindblad. Von sich selbst brachte Mendelssohn außer einiger Kirchenmusik vor allem das d-moll-Trio mit David und Wittmann zusammen zur Aufführung. Schumann hatte allen Grund, für seinen Felix Meritis zu schwärmen. Mendelssohn fühlte es jedoch, daß wenig dabei herauskomme, „Bleibendes gar nichts", und er beklagte es, daß man in Deutschland so auf die Vereinzelung angewiesen sei und von vornherein aufs Zusammenwirken Verzicht leisten müsse. Und doch liebte er sein Deutschland, „trotz aller Schlafröcke und Nachtmützen und Tabakspfeifen, die daran hängen". Das soziale Gefühl regte sich in ihm. „Mein Steckenpferd ist jetzt unser armes Orchester und seine Verbesserung; jetzt habe ich ihnen, mit unsäglicher Lauferei, Schreiberei und Quälerei, eine Zulage von 500 Talern ausgewirkt." Es war ihm eine Freude, Verdienste belohnen zu können. Nach der Tat für die Lebenden, durfte er auch der Toten gedenken. Er legte es den Leipzigern nahe, Johann Sebastian Bach vor der Thomasschule ein Denkmal zu setzen. Die damals grassierende Denkmalssucht hatte ihn zwar in Harnisch gebracht, und er meinte, es wäre besser, wenn die betreffenden Städte lieber gute Orchester bilden wollten, die die Werke der Meister ordentlich spielen und verstehen könnten. Nachdem er aber das Seine für das Leipziger Orchester getan hatte, konnte er an die Bach-Ehrung gehen. Für den Denkmalsfond veranstaltete er in der Thomaskirche an Bachs Orgel ein Konzert, in dem er eine Reihe Orgelwerke des Thomaskantors spielte. „Ich gab's solissimo und spielte neun Stücke und zum Schluß eine freie Phantasie", schrieb er seiner Mutter. Der Zweck wurde erreicht.

Die reisenden Virtuosen vermehrten die Unrast des Musikgetriebes. Dreyschock, Prume, die Pleyel, Hiller, Ernst und viele andere triumphierten in Leipzig. Der König aber war Franz Liszt. Mendelssohn freute sich auf sein Kommen, „trotz seiner fatalen Journalistik". Und er wurde nicht enttäuscht. „Liszt war hier und hat einen Heidenskandal verursacht, im guten und schlechten Sinn. Ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische

Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe“, berichtete er nach Berlin. Nur Liszts Kompositionen erschienen ihm mangelhaft. Für die Musikalischen in Leipzig waren es Festtage. Aber den Philistern und nicht zum wenigsten den rezensierenden gingen die Wogen zu hoch. Sie versuchten die Begeisterung zu dämpfen. Hämischer Neid zauste an Ruhm und Größe. Mendelssohn mußte die Geister versöhnen: „Ich gab ihm eine Soiree auf dem Gewandhause von 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, Meeresstille, Psalmen, Tripelkonzert von Bach (Liszt, Hiller und ich), Chören aus dem Paulus, Fantaisie sur la Lucia di Lammermoor, Erlkönig, Teufel und seine Großmutter“. Die Harmonie war wieder hergestellt. Galant phantasierte Liszt aus dem Stegreif über Mendelssohns Lied „Auf Flügeln des Gesanges“. Mendelssohn, Schumann und Clara standen bewundernd am Flügel. Der Grandseigneur hatte sie alle gewonnen. Erst später trennten sich die Wege.

Mendelssohns Ruhm legte ihm Verpflichtungen auf. Viele suchten seinen Rat. Täglich kamen Partituren, die beurteilt werden sollten. Und für alle fand der Meister verbindliche Worte. Man suchte ihn als Lehrer. Aber er lehnte ab: „Ich habe mich überzeugt, daß mir zu einem eigentlichen Lehrer, zum Geben von regelmäßigen, stufenweise fortschreitenden Lektionen das Talent durchaus fehlt, sei es, daß ich zu wenig Freude daran oder zu wenig Geduld dazu habe, kurz, es gelingt mir nicht.“ Trotzdem lag ihm die musikalische Erziehung der Jugend am Herzen. Und sein findiger Geist hatte bald den rechten Plan gefunden. Der Hofkriegsrat Blümner hatte nach seinem Tode die Summe von 20 000 Talern dem König von Sachsen zur Verfügung gestellt für eine Stiftung zur Förderung der Kunst und Wissenschaft. Mendelssohn überreichte nun dem Kreisdirektor von Falkenstein im Dresden am 8. April 1840 ein Memorandum über die Notwendigkeit der Errichtung einer Musikschule in Leipzig. Mit Erstaunen lesen wir Heutigen darin: „Bei der vorherrschend positiven, technisch-materiellen Richtung der jetzigen Zeit wird die Erhaltung echten Kunstsinnes und seine Fortpflanzung zwar eine doppelt wichtige, aber auch doppelt schwere Aufgabe. — Durch eine gute Musikschule, die alle verschiedenen Zweige der Kunst umfassen könnte, und sie alle nur aus einem einzigen Gesichtspunkte als Mittel zu einem höheren Zwecke lehrte, auf diesen Zweck alle ihre

Schüler möglichst hinführte, wäre jener praktisch-materiellen Tendenz, die ja leider auch unter den Künstlern selbst viele und einflußreiche Anhänger zählt, jetzt noch mit sicherem Erfolg vorzubauen." Das war von einer hohen menschlichen und künstlerischen Warte gesprochen. Mendelssohn bat den Kreisdirektor, seinen Einfluß dahin auszuüben, daß das Legat zur Errichtung eines Konservatoriums verwendet würde. Seine Bemühungen wurden schließlich von Erfolg gekrönt.

Den Rastlosen bedrängten Anzeichen einer nahenden Erkrankung. Aber die Energie überwand Anfälle von Ermüdung und Nervenerschlaffung. Die Feder durfte nicht ruhen; denn der Lobgesang, eine Symphonie-Kantate, mußte beendet werden. Am 25. Juni fand die 400-Jahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst statt. Mendelssohn hatte den musikalischen Teil des Festes zu leiten und für die Buchdrucker seinen „Lobgesang" geschrieben. Der Eindruck, den das Werk in der Thomaskirche machte, war groß. Wir zählen es zu dem Vergänglichen in Mendelssohns Schaffen. Inzwischen war die Zeit der sommerlichen Musikfeste herangekommen. Diesmal riefen ihn die Schweriner, und er dirigierte in Mecklenburgs Hauptstadt seinen Paulus. Kaum zurück, mußte er eine Zusage nach England schicken, wo er wieder das Musikfest in Birmingham leiten sollte. Beinahe schien ihm eine heftige Erkrankung einen Strich durch den Plan zu machen. Nach einem kalten Flußbad hatte er „so heftige Kongestionen nach dem Kopfe, daß er viele Stunden bewußtlos und krampfhaft dalag, und der Arzt meinte, es könnte auch vorbei sein." Erst allmählich ging der Anfall vorüber, und im September war er wieder kräftig für die Fahrt nach England. Die Engländer begrüßten einen liebgewordenen, anerkannten Meister in ihm, und sein „Lobgesang", den er am 23. September als Hauptwerk des Musikfestes aufführte, war ihnen eine Musik so recht aus ihrem Herzen geschrieben. Mit Klingemann gab es vertraute Stunden, und in Moscheles fand er denselben hilfsbereiten Freund, der ihn diesmal nach Deutschland begleitete, um Leipzig mit seinen Virtuosenkünsten heimzusuchen. Das gab wieder ein Fest an der Pleiße. „Moscheles spielte viel und vortrefflich; zum Schluß seines Aufenthaltes gab ich ihm eine große Soiree von gegen 400 Personen auf dem Gewandhaus, mit Chor und Orchester, wo er sein g-moll-Konzert, sein homm-

age à Händel mit mir, Bachs Tripelkonzert mit Clara Schumann und mir, und einige Etüden spielte, und wo außerdem Beethovens Leonoren-Ouvertüre, mein 42. Psalm von 160 Dilettanten gesungen, dann meine Hebriden-Ouvertüre vorkamen; die Leute waren alle in der vergnügtesten Stimmung". Es ging patriarchalisch zu in Leipzig, und die Musik war eine Angelegenheit des Gesellschaftlichen.

Wieder rollte sich die Reihe der Gewandhauskonzerte ab. Neben der kuriosen historischen Symphonie von Spohr kam Lachner mit einer neuen Symphonie zu Gehör. Mendelssohn arbeitete den „Lobgesang" um und führte ihn am 3. Dezember im Gewandhaus auf. Der König Friedrich August von Sachsen war anwesend und „war superb liebenswürdig, am Schluß des Konzerts ließ er seinen ganzen Hofstaat stehen, kam durch den Saal an mein Pult, und dankte auf die allerfreundlichste und lebendigste Weise", berichtete Mendelssohn erfreut. Nun mußte das Herz selbst des verstocktesten Leipzigers für den von königlicher Huld Bestrahlten schlagen. Auch das Jubiläum der Leipziger Liedertafel zog ihn in Mitleidenschaft, und er seufzte in einem Brief an die Mutter: „Gott sei bei uns, was ist das deutsche Vaterland für ein langweiliges Ding, wenn es von dieser Seite betrachtet wird. Ich erinnere mich lebhaft an Vaters ungeheuren Grimm gegen die Liedertafeln und überhaupt gegen alles, was in einiger Verwandtschaft mit Vetter Michel steht, und fühle so etwas ähnliches in mir." Die deutsche Michelei bedrängte ihn damals von allen Seiten. Es war die Zeit des Beckerschen Rheinliedes. Auch Mendelssohn wurde aufgefordert, eine Melodie dazu zu schreiben. Aber ihm war ganz und gar nicht nach patriotischen Liedern zumute. Für ihn lag etwas Jungenhaftes darin, gegen die Franzosen zu singen „in demselben Moment, wo sie eben einsehen, daß die Franzosen nicht gegen sie fechten wollen". Das Hallo und der Zeitungsenthusiasmus waren ihm widerlich. Denn seine Liebe zu Deutschland war anderer Art als die von Geschäftspatrioten und Dummköpfen. Er hatte wichtigeres zu tun. Nachdem der Jüngling Mendelssohn die Bachsche Matthäuspassion in Berlin zu neuem Leben erweckt hatte, war es zunächst noch stumm geblieben in Deutschland nach dieser Großtat. Mendelssohn ließ sich jedoch von Schwierigkeiten nicht abschrecken. Er studierte das gigantische Werk auch in Leipzig ein und führte es am 4. April 1841 zum Besten des Bachdenkmals in der

Thomaskirche auf. Das war die zweite Leipziger Aufführung der Passion. Die erste hatte Johann Sebastian Bach selbst am Karfreitag 1729 geleitet.

Mendelssohn vollbrachte diese Tat schon mit dem Gefühl des Scheidenden. Berlin wollte ihn zurück haben. Dort hatte Friedrich Wilhelm IV. den Mann der Königin Luise auf dem preußischen Königsthron abgelöst. Der Kunstsinn und die natürliche Begeisterungsfähigkeit des neuen Monarchen drängte nach Betätigung. Zunächst ging er daran, die Akademie der Künste, in der es sehr muffig geworden war, umzugestalten. Geplant war eine Einteilung in vier Klassen für Malerei, Skulptur, Architektur und Musik. Für die Malerei und Skulptur hatte er in Cornelius und Rauch schnell die geeigneten Führer gefunden. Für die musikalische Abteilung hatte er Mendelssohn ausersehen, mit dem er ja schon als Kronprinz in Berührung gekommen war. Der Geheimrat von Massow hatte Paul Mendelssohn veranlaßt, dem Bruder in Leipzig den Wunsch des Königs zu unterbreiten. Die musikalische Abteilung der Akademie sollte aus einer großen Musikschule bestehen, in der gleichzeitig der Grund für große öffentliche Konzerte gelegt werden sollte. Mendelssohn fand die Anerbieten brillant und vorteilhaft, was die 3000 Taler Gehalt und den Urlaub anbetraf. Nur war er sich der Schwierigkeiten einer solchen Position durchaus bewußt. Er vertraute es Klingemann an: „Ich fühle mich hier glücklich und lebe zufrieden; bei mir ist und bleibt die äußerliche Stellung eine Nebensache, ich mache mir aus dem, was die Leute Ehrenbezeigung nennen, und was der Ruf nach Berlin wohl ist, an sich nichts; es kommt mir darauf an, viel und mancherlei Neues zu komponieren und nota bene, ich weiß, daß eine verdrießliche äußerliche Stellung, Häkeleien mit Publikum, Musikern und Behörden mich in dieser meiner Hauptabsicht sehr stören können.“ Das elterliche Haus lockte allerdings. Die Familie drängte. Aber immer noch zögerte er. Die musikalischen Zustände Berlins erschienen ihm trostlos. „Dort gehört ein Mann hin, der die Anfangsgründe erst wieder erweckt; der 10 bis 15 Jahre lang wieder belebt, was 20 bis 25 Jahre lang totgeschlagen worden ist, systematisch; dann kann sich ein Musiker wieder dort behaglich fühlen, ohne jene Vorarbeit nicht. Die zu unternehmen habe ich weder Lust noch Beruf.“

Mendelssohns Geduld wurde bei den monatelangen Verhandlungen auf eine harte Probe gestellt. Die Berliner Bürokraten waren glatt und hinterhältig, versprachen etwas, nahmen es dann stillschweigend wieder zurück und schoben Mendelssohn Dinge unter, zu denen er sich nie verstanden hatte. Endlich konnte er nicht mehr anders als zusagen. Er tat es noch im letzten Augenblick ungern und mit Widerstreben, „einer der sauersten Äpfel, in die man beißen kann, und doch muß es gebissen sein“. Er ahnte schon aus dem ganzen Verhalten der leitenden Stellen das Erfolglose eines ehrlichen, nur auf das beste der Kunst gerichteten Bemühens. „Da kommt ja schon wieder das Berliner Zwitterwesen; die großen Pläne, die winzige Ausführung; die großen Anforderungen, die winzigen Leistungen; die vollkommene Kritik, die elenden Musikanten; die liberalen Ideen, die Hofbedienten auf der Straße; das Museum und die Akademie und der Sand.“ Mendelssohn hatte sich dem König zunächst ein Jahr für seine Pläne zur Verfügung gestellt. Und wenn Mendelssohns trübe Ahnung in Erfüllung gehen sollten, so war es nicht die Schuld des Königs, der gern das Große wollte, sondern, wie fast immer, das Werk jener Kreaturen gerade in der höheren Bürokratie, deren Schwerfälligkeit und dünkelhafte Unfähigkeit das Gute und Neue vortrefflich zu hemmen und zu vernichten wissen.

In Leipzig hatte er sich noch einmal selbstvergessen in die Komposition gestürzt. Die Variations sérieuses opus 54 und die Es-dur-Variationen opus 82 beseligten ihn. Daneben schrieb er das Allegro brillant opus 92 zu vier Händen und verschiedene Lieder mit und ohne Worte. Ein kurzer Ausflug nach Dresden, „um die Ungher und Moriani singen zu hören, Raffael und Tizian malen zu sehen“, brachte willkommene Abwechslung. Ende Juli ging die Reise nach Berlin. Mendelssohn fühlte es, daß der Abschied von Leipzig kein langer sein würde. Aber es galt, den Willen eines Königs zu erfüllen.

INTERMEZZO

Die ersten Berliner Tage verflogen in der allgemeinen Familienfreude. Mendelssohn war ja nun ein berühmter Mann geworden,

so daß selbst die Berliner ihm die nötige Hochachtung nicht versagten. Er aber konnte kein Verhältnis mehr zur Hauptstadt Preußens finden. Eine ganze Flut von Spott und Hohn ergoß er in seine Berliner Briefe, und in immer neuen Variationen entlud sich seine Antipathie. Auch das ist ein Zeichen für seine feinfühlige Natur. Noch nie hat ein großer Musiker in Berlin gedeihen können. „Diese Unfruchtbarkeit, Trockenheit, Windigkeit, Staubigkeit, Dumpfigkeit. Diese üble Luft in Wetter, Menschen und Kunst", so apostrophierte Mendelssohn die Stadt. „Weißbier, Mietwagen, Kuchen und Beamte sind wundervoll hier", witzelte er und schrieb es ernster dem Präsidenten Verkenius nach Köln: „Dieselbe Zersplitterung aller Kräfte und aller Leute, dasselbe unpoetische Streben nach äußerlichen Resultaten, derselbe Überfluß an Erkenntnis, derselbe Mangel an Produktion, und Mangel an Natur, dasselbe ungroßmütige Zurückbleiben in Fortschritt und Entwicklung, wodurch beide freilich viel sicherer und gefahrloser werden." Ja, trotz allen Vorzügen und frohen Erinnerungen kann er sich kaum an irgendeinem Ort Deutschlands so wenig zu Haus fühlen wie in Berlin. Das Schlimmste waren für ihn, den Tätigen, die musikalischen Zustände. Berlin war schon zu groß, als daß sich ein Musikleben noch einheitlich hätte gestalten können. Und Mendelssohn war immer versucht, mit Leipzig zu vergleichen, wo er dem Ganzen das Gepräge gab. Rossini und die anderen Italiener hatten hier ebenso viele Verehrer wie Beethoven und Gluck. „Die Musiker sind jeder für sich, nicht je zwei miteinander übereinstimmend." Spontini, der immer noch an der Oper herrschte, vernachlässigte das Orchester. Er hatte seinen Einfluß noch in die Regierungszeit des neuen Königs hinübergerettet; aber bald brachten ihn seine Feinde, vor allem der zähe Rellstab, zur Strecke. Nur die Kritik mußte Mendelssohn als „scharf, genau und wohl ausgebildet" rühmen. Da feierte der Berliner Rationalismus Triumphe. Mendelssohn mißfiel das viele Reden über Musik: „Der ganze Sinn der Musiker wie der Dilettanten ist zu wenig aufs Praktische gerichtet; sie musizieren eigentlich meist, um nachher und vorher darüber reden zu können, und da kommen die Reden besser und klüger, aber die Musik mangelhafter heraus, als an den meisten anderen deutschen Orten." Die Mittelmäßigkeit gab den Ton auf der ganzen Linie an. In der Singakademie, die den jungen Mendelssohn vor zwölf Jahren verschmäht hatte, machte

man Musik für Kaffeetanten. Die Tatkraft wirklich Strebender wurde im Geschwätz erstickt.

Trotzdem durfte Mendelssohn nicht müßig sein. Der erste königliche Auftrag verlangte von ihm in kürzester Frist die Komposition der Musik zur Antigone des Sophokles. Männerchor und Orchester kamen als Ausführungsorgane in Betracht. In elf Tagen hatte Mendelssohn die Musik niedergeschrieben. Die Gewalt der griechischen Tragödie hatte ihn tief ergriffen. Tieck hatte die bühnenmäßige Bearbeitung des Werkes besorgt. „Ganz Berlin glaubt natürlich, wir seien sehr pfiffig und ich komponierte die Chöre, um Hofgünstling zu sein, oder Hofmusikus oder Hofnarr", schrieb Mendelssohn an Ferdinand David. Er brauchte kein Philologe zu sein, um die Töne zu den Chören zu finden, die ihm noch so echt musikalisch erschienen, wie sie es vor 2000 Jahren gewesen waren. Aber der Skeptiker war doch wieder wach in ihm: „Bis jetzt habe ich nur mit Bewunderung zu tun gehabt; nach der Aufführung werden aber wohl die Gelehrten kommen, und mir offenbaren, wie ich hätte komponieren müssen, wenn ich ein Berliner gewesen wäre." Am 28. November wurde die Antigone im Königlichen Theater in Potsdam nach griechischem Muster aufgeführt. Devrient und die Crelinger waren unter den Mitwirkenden, das Auditorium das denkbar glänzendste, der ganze Hofstaat, die Elite der Künstler- und Gelehrtenwelt, und der Erfolg so außerordentlich, daß die Aufführung am 6. November wiederholt wurde. Kurz darauf reiste Mendelssohn nach Leipzig und dirigierte unter größter Anteilnahme des Publikums einige Gewandhauskonzerte an Stelle Davids, der ihn sonst vertrat. Einem kleinen Kreis führte er auch seine Antigonemusik vor, mußte aber bald wieder die Pleiße mit der Spree vertauschen.

Die Königlichen Angelegenheiten ruhten. Die Akademiepläne Friedrich Wilhelms IV. verstaubten in den Schreibpulten der Geheimräte, und Mendelssohn konnte trotz vielfachen Bemühungen die Dinge nicht in Fluß bringen. Der Wunsch des Königs hatte ihn aus seinem Leipziger Wirkungskreis gerissen, und nun mußte er in Berlin das Dasein eines Privatmanns führen. Die unerfreulichen Zustände konnten ihm seine Lage nicht versüßen. „Einstweilen schreibe ich Noten, und antworte, wenn man mich frägt", schrieb er einem Freund. Die Lyrik sproßte im märkischen Sand zwar nur spärlich. Aber die Arbeit

an der a-moll-Symphonie, der sogenannten Schottischen, half über leere Stunden hinweg. Jedoch wußten einige Berliner immer noch, was sie dem Meister schuldig waren, und ermunterten Mendelssohn zur Aufführung eigener Werke. So brachte er am 10. Januar 1842 im Saal des Königlichen Schauspielhauses den „Paulus" zu Gehör. Die Hofoper hatte die Solisten und das Orchester, die Singakademie den Chor gestellt. Ja, die Garde Rungenhagens wollte altes Unrecht wieder gut machen. Mendelssohn wurde aufgefordert, den „Paulus" noch einmal in der Singakademie zu dirigieren, und die Braven ernannten ihn nun zu ihrem Ehrenmitglied. Der Hausmannsche Gesangverein bemächtigte sich des „Lobgesanges", die Orchester spielten die Ouvertüren, Künstler und Dilettanten sangen Mendelssohns Lieder. Aber das Verhältnis Mendelssohns zu den Berlinern sollte kein ungetrübtes sein. Liszt kam und versetzte selbst die Nüchternsten in einen Taumel. Dieser Enthusiasmus nahm Formen an, die Mendelssohns gutem Geschmack zuwider waren. Jedoch darf man daraus keine Antipathie Mendelssohns gegen Liszts Künstlertum konstruieren, wie es vielfach versucht worden ist. Ihn beleidigte nur das Jahrmarktsgeschrei. Noch weit unangenehmer berührte ihn der Meyerbeer-Trubel, der mit dem ungeheuren Erfolg der Hugenotten einsetzte. Schon die Pränumerando-Apotheose in den Zeitungen, die von Meyerbeer als dem Shakespeare der Musik schwärmten, erbitterten ihn. Auch hier hat man Mendelssohn Neid unterschieben wollen, ein Unterfangen, das bei seiner vornehmen Natur lächerlich wirkt.

Da Mendelssohn in Berlin seinen Tätigkeitsdrang nicht befriedigen konnte, kam ihm die erste öffentliche Aufführung der Antigone am Leipziger Stadttheater sehr gelegen, um gleichzeitig wieder einmal im Gewandhaus zu dirigieren und seine a-moll-Symphonie zu klingendem Leben zu erwecken. Der helle Jubel, der ihn begrüßte, und die allseitige Verehrung, die ihm die Leipziger Tage wieder angenehm machten, entschädigten ihn für vieles. Auch die Berliner Öffentlichkeit verlangte jetzt nach der Antigone, und es spricht für den Ernst der Theaterbesucher, daß die erste Aufführung einen außerordentlichen Erfolg hatte, nicht zum wenigsten dank Mendelssohns Musik. Als im Herbst des nächsten Jahres der Philologenkongreß in Kassel tagte, sandte man dem Tondichter eine Dankadresse, „weil

er durch seine Musik wesentlich zur Wiederbelebung des Interesses an der griechischen Tragödie beigetragen habe". Aber auch die Düsseldorfer wollten den vielumworbenen Meister wieder einmal bei sich sehen und forderten Mendelssohn auf, zusammen mit Julius Rietz das Musikfest zu dirigieren. Händels „Israel in Ägypten" und der „Lobgesang" Mendelssohns waren die Hauptwerke. An Ehrenbezeugungen ließ man es nicht fehlen, namentlich als sich Mendelssohn bereit finden ließ, in einer freien Phantasie seine Improvisationskünste zu zeigen. Von Düsseldorf aus ging die Reise nach England, nachdem er vorher noch zum Ritter der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite, den Friedrich Wilhelm IV. wieder hervorgesucht hatte, ernannt worden war.

England, das von jeher dem deutschen Musikgenius in Händel, Haydn, Beethoven, Weber nicht nur platonisch, sondern auch durch die Tat gehuldigt hatte, bereitete Meister Mendelssohn wieder einen würdigen Empfang. Man schwelgte in Mendelssohnschen Kompositionen. Die a-moll-Symphonie wurde stürmisch begrüßt. Mendelssohn spielte sein d-moll-Konzert und dirigierte die Hebriden-Ouvertüre. „Die Leute machen diesmal einen Skandal mit mir, daß ich ganz verblüfft davon bin; ich glaube, sie haben zehn Minuten lang geklatscht und getrampelt nach dem Konzert und die Hebriden mußten wiederholt werden." Auch die junge Königin Victoria blieb in der Mendelssohn-Begeisterung ihrer Landsleute nicht zurück. Sie lud den Meister ein, im Buckingham Palace im allerengsten Kreise zu spielen. Sie war allerliebst, wie Mendelssohn seiner Mutter berichtete. Er spielte „erst sieben Lieder ohne Worte, dann die Serenade, dann zwei freie Fantasien auf Rule Britannia und Lützows wilde Jagd und Gaudeamus igitur". Natürlich wurde er sehr ausgezeichnet. Die liebsten Stunden waren ihm jedoch die bei seinen Freunden Moscheles und Klingemann. Seine Frau hatte ihn diesmal begleitet, und so war die Freude eine erhöhte. Den Musikdurstigen in Manchester wurde noch ein kurzer Besuch abgestattet, und dann ging es in den letzten Tagen des Juni nach Deutschland zurück. Eine Einladung, beim Musikfest im Haag seinen Lobgesang zu dirigieren, hatte Mendelssohn abgelehnt. Er sehnte sich nach Ruhe, hielt es deshalb auch nicht lange in Berlin aus und fuhr mit seinen Angehörigen in die Schweiz. Hier kam sein stark angegriffenes Nervensystem

bald wieder in Ordnung. Der Nachsommer sah ihn in Frankfurt, wo er Hiller traf, die a-moll-Symphonie vierhändig arrangierte, viel Orgel spielte und noch mehr auf den „geistigen Michel“, die Berliner Krittelei und Philisterhaftigkeit in Kunstdingen, schimpfte. Seine große Menschlichkeit ließ ihn bei dem Verleger Simrock ganz im geheimen für die Kompositionen seines Freundes Hiller eine Lanze brechen. Es zwang ihn zu helfen, wo er es vermochte.

Zweifelnd und widerwillig dachte er an Berlin und seine königlichen Verpflichtungen. Die Leipziger riefen, und freudig griff Mendelssohn zu. Der Gewandhaussaal war umgebaut worden. Neue Galerien und Gasbeleuchtung sollten dem Unternehmen einen großstädtischen Anstrich geben. Aber die Devise war die alte geblieben: Res severa est verum gaudium. Mendelssohn dirigierte das Eröffnungskonzert. Webers Jubelouvertüre und Beethovens A-dur-Symphonie umrahmten die Sololeistungen Clara Schumanns und Ferdinand Davids. Mendelssohn hatte sich entschieden. Er wußte, wo sein Platz war, und ging noch einmal nach Berlin, nur um dem märkischen Intermezzo ein Ende zu machen. Immer noch brüteten die Bürokraten über dem Ei der Musikakademie, und man suchte ihn wieder mit Vertröstungen hinzuhalten. Aber Mendelssohn wollte Klarheit. Der Minister Eichhorn machte ihm den Vorschlag, an die Spitze der gesamten evangelischen Kirchenmusik zu treten. Mendelssohn lehnte ab, da er sich nach praktischer Tätigkeit sehnte. Und schließlich erhielt er durch Vermittlung des Geheimrats von Massow eine Audienz beim König bewilligt. „Der König muß besonders guter Laune gewesen sein, denn statt ihn böse auf mich zu finden, hatte ich ihn nie so liebenswürdig und wirklich vertrauensvoll gesehen. Er sagte mir auf meine Abschiedsrede: er könne mich freilich nicht zum Bleiben zwingen, aber er wolle mir doch sagen, daß es ihm herzlich leid täte, wenn ich ihn verließe, daß dadurch alle seine Pläne scheiterten, die er auf meine Anwesenheit in Berlin gebaut habe, und daß ich ihm eine Lücke risse, die er nicht wieder ersetzen könne.“ Der König wollte einen kleinen Chor von dreißig ausgezeichneten Sängern und ein kleines Orchester aus Mitgliedern der Königlichen Kapelle zusammengestellt haben; damit sollte Mendelssohn Kirchenmusik und Oratorien aufführen und vor allem selbst Neues dafür schaffen. Mendelssohn konnte nichts anderes tun, als

seine Bereitwilligkeit erklären, wenn dieses „Instrument“ für ihn vorhanden wäre, nach Berlin zu kommen und sich dem König zur Verfügung zu stellen. Bis dahin aber bat er nach Leipzig gehen zu dürfen. Und der König gab nach. Mendelssohn hatte seine künstlerische Freiheit wieder gewonnen. Das Intermezzo der Dürre war beendet.

AM ZIEL

In Leipzig atmete Mendelssohn wieder auf. Hier fühlte er sich geliebt und verstanden, hier war ihm das Leben in Musik getaucht. Zwar trat jetzt der König von Sachsen als Versucher an ihn heran, um ihn nach Dresden zu ziehen. Aber Mendelssohn widerstand selbst den lockendsten Angeboten. Er erreichte jedoch beim König, daß dieser endgültig das Legat des Hofkriegsrats Blümner für die Errichtung eines Konservatoriums in Leipzig bewilligte. Das ergab neue Arbeit, aber auch neue Freuden. Druck und Korrektur der Antigone und der a-moll-Symphonie plagten den Überhäuften. Die Gewandhauskonzerte zwangen den Meister ohnehin wieder in die Bahn eines regelmäßigen Pflichtdienstes. Mit Inbrunst versenkte er sich in die Partituren der Klassiker und lieh den Zeitgenossen seine unschätzbare Hilfe. Doch in das Getriebe hallte unvermittelt und jäh die Totenglocke. Die Mutter war am 12. Dezember 1842 ganz plötzlich gestorben. Während der Sonntagsmusik wurde sie ohnmächtig und verschied schmerzlos nach einigen Stunden. Mendelssohn stand fassungslos an einem neuen Grab. Das Schreckgespenst eines nahenden Endes mochte auch ihn bedrängen; und es gab doch noch so viel zu leisten, so viele Melodien zu bergen, die ans Licht drängten. Nur die angespannteste Tätigkeit konnte ihn retten, und mit Eifer stürzte er sich in die Arbeit.

Klingemann gegenüber durfte er aufatmen: „Seit einigen Wochen habe ich recht lebhaft wieder empfunden, welch himmlischer Beruf eigentlich die Kunst ist. Verdanke ich den doch auch wieder nur den Eltern. Eben wenn alles andere, was einen abziehen möchte, so widerwärtig, leer und schal erscheint, so ergreift einen auch die kleinste wirkliche Tätigkeit der Kunst gleich so im Innern, führt

gleich so weit, weit von der Stadt weg, vom Lande, von der Erde weg, daß es ein wahrer Gottessegen ist.“ Mit Berlin stand er ja immer noch in Verbindung. Für sein halbes Gehalt hatte er die Verpflichtung übernommen, dem König von Preußen auf Wunsch Bühnenmusiken zu schreiben. Daneben arbeitete er die Walpurgisnacht gänzlich um. „Die Walpurgisnacht habe ich von A bis Z neu umgeschrieben — es ist geradezu ein anderes Stück geworden und ein hundertmal besseres“, heißt es in einem Brief.

Als hervorragendstes Ereignis dieser Monate ist jedoch die Gründung des Leipziger Konservatoriums zu buchen. Am 16. Januar 1843 wurde das Programm herausgegeben, und am 3. April eröffnete der Minister von Falkenstein die Anstalt im Namen des Königs. Mendelssohn, der sich selbst den Unterricht in der freien Komposition vorbehalten hatte, fand namhafte und rührige Mitarbeiter: Schumann für Klavier und Komposition, Moritz Hauptmann für Harmonielehre und Kontrapunkt, Ferdinand David für Violine, C. F. Becker für Orgel, Frau Grabau-Bünau für Gesang und andere. Der Aufschwung, den das Institut nahm, war schnell und erfreulich. Mendelssohns Ruhm lockte die Schüler, Freistellen halfen den Unbemittelten. Im Zeichen Mendelssohns gewann das Leipziger Konservatorium seinen Weltruf als Pflegestätte klassischen Geistes. Mendelssohn war nicht nur ein Mann der Ideale, er war auch ein Mann der Praxis, des Handwerks, des hohen Ernstes. Bezeichnend ist, was er an Moscheles schrieb: „Die Musikschule nimmt einen schönen Anfang; fast täglich kommen neue Meldungen, und die Zahl der Lehrer, so wie die der Lektionen hat schon bedeutend vergrößert werden müssen. Zwei wahre Krankheiten machen sich aber bemerklich, denen ich, solange ich dabei bin, mit Händen und Füßen entgegenarbeiten werde: Die Direktion will vergrößern und generalisieren, namentlich Häuser bauen, Lokale von mehreren Stockwerken mieten, während ich behaupte, daß für die ersten zehn Jahre die zwei Säle, die wir haben, und in denen gleichzeitig Unterricht gegeben werden kann, ausreichend sind, — und die Schüler wollen alle komponieren und theoretisieren, während ich glaube, daß ein tüchtiges, praktisches Wirken, tüchtig Spielen und Takthalten, tüchtige Kenntnis aller tüchtigen Werke usw. die Hauptsache ist, die man lehren kann und muß. Aus denen findet sich alle andere Lehre von selbst, und das weitere ist

nicht Sache des Lehrers, sondern der Gottesgabe. Daß ich demungeachtet kein Handwerk aus der Kunst machen möchte, brauche ich wohl nicht erst zu sagen.“ Diese goldenen Worte konnten einer heranwachsenden Generation wohl als Richtschnur dienen.

Der Lehrer, dem die Herzen der Schüler zuflogen, war eine ebenso seltene Erscheinung in seiner geistigen Vornehmheit wie der Dirigent, der allen Strebenden seine hilfreiche Hand bot. Anfang 1843 kam Berlioz auf seiner Reise durch Deutschland auch nach Leipzig. In seinen Reisebriefen kann man über Mendelssohn lesen: „Zwar hat er nichts von der unbeugsamen Strenge seiner Kunstprinzipien eingebüßt, aber er sucht nicht mehr, sie mit Gewalt aufzudringen, und beschränkt sich als Kapellmeister darauf, das ins Licht zu setzen, was er für schön hält, und das im Schatten zu lassen, was ihm schlecht oder von verderblichem Einfluß zu sein scheint. Nur liebt er immer noch die Toten ein bißchen zu viel.“ Mendelssohn stellte dem alten Kameraden seiner Romtage Orchester und Chor zur Verfügung, und Berlioz errang den Leipziger Philistern zum Trotz einen Sieg. Schumann sparte nicht mit seinem Lob, und mit Mendelssohn tauschte Berlioz den Taktstock. Mendelssohn gab sein leichtes Stöckchen, der bizarre Franzose überreichte ihm dafür einen „groben Knüppel“ mit den Worten: „Le mien est grossier, le tien est simple“. Mendelssohn probte damals gerade seine Walpurgisnacht, die Berlioz in aufrichtiger Bewunderung „ein wahres Meisterstück“ nannte, während sich Mendelssohn über des anderen Werke nur sehr zurückhaltend äußerte. Ihm war die Pose ebenso verhaßt, wie er Programmmusik dieser Art verabscheute.

Freundschaftliche Beziehungen knüpfte Mendelssohn mit Robert Franz in Halle an, der dort den „Lobgesang“ aufführte, nachdem er schon vorher von Mendelssohn eine Abschrift der Matthäus-Passion von Bach erhalten hatte. Und aus dem hohen Norden kam ein junger Kunstgenosse, einer, dessen Ideale auch die Mendelssohns waren, Niels W. Gade. Der hatte Mendelssohn seine erste Symphonie in c-moll geschickt. Der Gewandhausdirigent fing sogleich Feuer und dankte enthusiastisch; denn die frische und noble Komposition machte ihm soviel Freude, „wie seit langer Zeit kein anderes Stück“. Gade widmete Mendelssohn sein Werk, und als er selbst nach Leipzig kam, schlossen sie bald innige Freundschaft.

Mendelssohns Komponistenmuße wurde hauptsächlich durch Aufträge Friedrich Wilhelm IV. ausgefüllt. Außer der Sommernachtstraummusik schrieb er Chöre zur Racineschen Athalia für Frauenstimmen und großes Orchester. Der König hatte sich großzügig gegen ihn benommen und ihm geschrieben: „Ich ernenne Sie zum General-Musik-Direktor und vertraue Ihnen die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis an“. Für Titelehren hatte Mendelssohn jedoch wenig Sinn und sie machten ihn „fast verlegen“. „Ich möchte nicht gern zu den Jetzigen gehören, die mehr Ehrenstellen besitzen, als sie gute Noten geschrieben haben“, gab er zu verstehen. An sonstigen Arbeiten brachte er in diesem Leipziger Winter die Cello-Sonate opus 58, die Konzertarie für Sopran und Orchester opus 94, ein Capriccio für Streichquartett opus 81 und einige Lieder für Chor- und Solostimmen fertig. Die Veröffentlichung folgte auf dem Fuß, denn die Verleger umwarben ihn. War das Werk gedruckt, dann hatte Mendelssohn innerlich damit abgeschlossen. „Sind einmal die Korrekturen da, dann ist's mir so fremd und gleichgültig, als wärs von einem Unbekannten“, äußerte er einmal.

Mit besonderer Freude konnte Mendelssohn jetzt das von ihm angeregte Bachdenkmal der Leipziger Öffentlichkeit übergeben. Bendemann, Hübner und Knaur hatten es geschaffen. Die Enthüllungsfeierlichkeiten leitete Mendelssohn, der in seiner großen Bescheidenheit einmal an die Mutter geschrieben hatte: „Übrigens wollen wir so wenig Wesen wie möglich davon machen, um nicht in das jetzige Phrasenzeug und die Kunst- und Künstleranbetung, wie sie Mode ist, einzustimmen. Es geht unsereinem wahrhaftig jetzt äußerlich um ebenso viel zu gut, wie es sonst den Künstlern zu schlecht ging; für uns wäre das zwar ganz angenehm, aber für die Sache taugt es nichts; die Kunst wird verhätschelt und faul; darum sollte sich Einer über seine jetzigen Feinde mehr freuen, als ärgern“. Die Leipziger erfüllten in dieser Zeit eine Anstandspflicht, indem sie Mendelssohn zum Ehrenbürger ernannten „in Anerkennung seiner großen Verdienste um die musikalische Bildung in hiesiger Stadt“.

Noch einmal wurde das Leipziger Idyll durch einen dringenden Ruf aus Berlin unterbrochen: der König wünschte seinen Generalmusikdirektor in Berlin zu haben. Wieder begannen endlose Ver-

handlungen, die Mendelssohn wegen der Hinterhältigkeit und Zweideutigkeit der Bürokraten mehrmals abzubrechen im Begriff stand. Aber er konnte schließlich dem Drängen nicht länger widerstehen, da ihm im Domchor das verlangte Instrument geschaffen worden war, auf dem er spielen sollte. Eduard Grell, der zweite Direktor der Singakademie, der die Dommusik bisher geleitet hatte, übernahm auch die Reorganisation des Instituts für Mendelssohn. Im Domchor war nur der a cappella-Gesang gepflegt worden, Kompositionen von Zelter, Rungenhagen und Grell, sowie altitalienische Meister. Mendelssohn zuliebe, dem man einen größeren Apparat bieten wollte, um sein Interesse zu erwecken und zu festigen, sollte nun auch die Instrumentalbegleitung zur Kirchenmusik herangezogen werden. Einige Aufführungen dieser Art kamen auch zustande, unter anderem die seines 98. Psalms, den er eigens dafür komponiert hatte. Aber die hohe Geistlichkeit sah die heiligsten Interessen der Religion und Kirche in Gefahr, und Mendelssohn hatte keine Lust, gegen diese Opposition künstlerische Pläne durchzufechten. Bald übernahm August Heinrich Neithardt die Leitung des Domchors und führte ihn auf die Höhe, die seinen großen Ruf begründete.

Mendelssohn fand eine lohnendere Aufgabe in den Symphoniekonzerten der Königlichen Kapelle, die vor ihm Hennig und Taubert abwechselnd dirigiert hatten. Hier feierte er als Interpret der klassischen Meisterwerke Triumphe. Weniger Anklang fand er mit der Einführung von Instrumental-Solovorträgen in das bisher reine Symphonieprogramm. Heftiger aber noch war der Widerspruch gegen das Auftreten von Gesangssolisten an dieser Stelle, und namentlich Rellstabs giftige Feder tat das ihre, ihm diese Neuerungen zu verleiden. In der Garnisonkirche führte er Händels „Israel in Ägypten" mit ungeheurem Erfolg auf. Noch größeren Enthusiasmus aber erregte die Sommernachtstraummusik. Am 14. Oktober 1843 wurde sie vor dem Hof in Potsdam aufgeführt: vier Tage später ergriff das Berliner Publikum gierig und begeistert Besitz von der köstlichen Musik im Schauspielhaus. So verging der Berliner Musikwinter trotz allen Bemühungen Mendelssohns ohne ein Ergebnis, das ihn vollauf befriedigen konnte. Auch das persönliche Verhältnis zwischen ihm und dem König erlitt leichte Trübungen. Durch Zwischenträgereien aller Art und kleinliches Intrigantentum wurden gewisse künstlerische

Differenzen absichtlich ins Grundsätzliche und Große verzerrt. Der Neid suchte nicht lange nach Gründen.

Mendelssohn war froh, in den Sommermonaten Berlin den Rücken kehren zu können. Bis nach Frankfurt verfolgte ihn noch in seiner Korrespondenz mit dem Geheimrat Bunsen die Berliner Kompositionspflicht. Der König wünschte von ihm eine Bühnenmusik zu den Eumeniden des Äschylos. Mendelssohn hielt das für eine unausführbare Aufgabe und beharrte dabei trotz einer Verstimmung des Königs. Freiere Luft umgab ihn erst wieder in London, wo eine ernste geistige Kultur den Erscheinungen der Kunst mit unbefangenerem Blick gegenüberstand. Mendelssohn hatte es übernommen, eine Reihe der philharmonischen Konzerte in London zu dirigieren und den englischen Mendelssohnianern seine Werke vorzuführen. Die Engländer konnten Unmengen von Musik konsumieren. So veranstaltete Mendelssohn, um alle Wünsche zu befriedigen, ein Konzert mit einem Riesenprogramm von 38 Nummern. Hören wir ihn selbst: „Mein Aufenthalt in England war herrlich; ich bin noch niemals und nirgends mit so allgemeiner Freundlichkeit aufgenommen worden, wie diesmal, und habe in den zwei Monaten mehr Musik gemacht, als sonst in zwei Jahren. Meine a-moll-Symphonie zweimal, den Sommernachtstraum dreimal, den Paulus zweimal, das Trio dreimal; am letzten Abend, den ich in London war, noch die Walpurgisnacht mit ganz unglaublichem Jubel, außerdem noch die vierhändigen Variationen, das Quartett zweimal, das D-dur- und e-moll-Quartett zweimal, diverse Lieder ohne Worte, das Bachsche d-moll-Konzert zweimal, das Beethovensche G-dur-Konzert — das sind einige von den Sachen die öffentlich vorkamen; dazu die Direktion der ganzen Philharmonischen und anderen Konzerte, die unzähligen Gesellschaften; dann die Herausgabe von Israel in Ägypten, die ich für die Handel Society während dessen arbeitete, und nach dem Manuskript besorgte; die Komposition der Ouvertüre zu Athalia mitten hinein, welche bei dem grenzenlosen Trouble auch keine kleine Aufgabe war“.

Es ist zu verstehen, daß seine Abneigung gegen die Berliner Misere der Halbgebildeten da neue Nahrung finden mußte. Im Juli fuhr er aus England zurück, um in Bad Soden bei Frankfurt die Nerven aufzufrischen. Aber nach wenigen Tagen wurde das Idyll schon wieder unterbrochen durch die Verpflichtung, in Zwei-

brücken auf dem pfälzischen Musikfest den Paulus, die Walpurgisnacht, Beethovens B-dur-Symphonie und Marschners Bundeslied zu dirigieren. Die Pfälzer bemühten sich, den Meister zu ehren, und ließen den Wein in Strömen fließen. Dabei kam der Humor auf seine Kosten und Mendelssohn tollte mit den anderen. „Wie der Landrat von Pirmasens in den Bach geworfen wurde, wie der Herr Sternfeld das Orchester mit einer Leberwurst dirigierte, und wie der Pauker im ersten Teil des Oratoriums die Pauken entzweischlug, und was er darüber bemerkte, als er Nachts um $2^1/_2$ Uhr mit andern auf der Straße saß, und Punsch trank", das alles wollte er seiner Schwester Fanny einmal genauestens erzählen. In Soden fand er endlich wieder Ruhe zum Zeichnen, Komponieren und Genießen. Nichts störte ihn in seiner Einsamkeit. Einige größere Orgelwerke und ein paar Lieder wurden fertig. Symphonisches kam nicht über die Skizze hinaus.

Schweren Herzens mußte er im Herbst wieder nach Berlin zurückkehren. Er dirigierte dort die ersten beiden Symphoniekonzerte am 31. Oktober und 14. November. Dann sah er, daß seine Bemühungen nutzlos bleiben mußten. Er fand alles beim Alten, „in keiner Beziehung Leben und Veränderung, überall die bloße Möglichkeit eines künftigen Anfangs in Frage gestellt". Er bat den König, ihn von dem Berliner Aufenthaltszwang zu entbinden und ihm zu gestatten, seinen Wohnort so wählen zu dürfen, wie es für seine Arbeit und für sein Lebensziel notwendig war. Im übrigen stellte er sich nach wie vor allen kompositionellen Plänen des Königs zur Verfügung. Friedrich Wilhelm IV. willigte ein. Wieder einmal hatten die Berliner Geheimräte einen gewichtigen Plan vernichtet. Der königliche Gedanke, einem Genie die Schaffung einer Akademie anzuvertrauen, war für die Bürokratenhirne allzu gewaltig. Ein solches Werk mußte bis auf die heutige Zeit stets der Mittelmäßigkeit vorbehalten bleiben.

Die Leipziger Gewandhauskonzerte wußte Mendelssohn unter Gades Leitung in guten Händen. So konnte er ganz seinem Schaffenstrieb folgen, der in diesem Winter, den er in Frankfurt am Main verlebte, reiche Früchte zeitigte. Er hatte sein Violinkonzert in e-moll nach eingehenden brieflichen Beratungen mit David beendet, vollendete nun die Musik zum „Ödipus" und arbeitete an der Einrichtung

der Chöre von „Athalia“ und am „Elias“. Daneben entstanden Orgelsonaten und Lieder ohne Worte. Im Frühjahr 1845 meldete sich Berlin wieder. Der Minister Eichhorn suchte noch einmal eine Verständigung über die zu errichtende Akademie herbeizuführen. Aber Mendelssohn war durch die Erfahrung klug geworden. Er verlangte vorherige genaue Darlegung und Klarstellung der Umstände und Verhältnisse. Er blieb ohne Antwort. Bald darauf klopfte der Geheime Kabinettsrat Müller bei ihm an, wegen der Musik zur Agamemnon-Trilogie des Äschylus. Mendelssohn hatte manches ihm Untergeschobene richtig zu stellen und lehnte die Komposition aus Gründen künstlerischer Gewissenhaftigkeit ab. „Ich wage zu behaupten, daß kein jetzt lebender Musiker imstande sei, diese Riesenaufgabe gewissenhaft zu lösen, — geschweige denn, daß ich es könnte“, so lautete sein Urteil. Er bat aber, dem König mitzuteilen, daß der Ödipus zu Kolonos des Sophokles, die Racinesche Athalia und der König Ödipus des Sophokles zur Aufführung fertig seien.

Im Frühjahr 1845 zog Mendelssohn wieder nach Leipzig. Das Konservatorium verlangte nach seinem Meister; vor allem galt es die Uraufführung des Violinkonzertes durch David am 13. März zu feiern. Die Anekdote hat sich dieses Ereignisses bemächtigt. Nach dem Konzert trat der sonst so schweigsame Schumann an David, der fleißig, aber vergeblich nach Komponistenehren strebte, heran und sagte ihm als höchstes Kompliment: „Siehst du, lieber David, das ist so ein Konzert, wie du immer komponieren wolltest“.

Der Sommer war der Arbeit gewidmet. Das Streichquintett opus 87, neue Orgelsonaten, Lieder und Chöre füllten die Tage aus, und langsam wuchs der „Elias“. 1838 hatte er schon an seinen Freund Schubring, den stets hilfsbereiten Bibelkenner geschrieben: „Ich hatte mir eigentlich beim Elias einen rechten durch und durch Propheten gedacht, wie wir ihn etwa heutzutage wieder brauchen könnten, stark, eifrig, auch wohl bös und zornig und finster, im Gegensatz zum Hofgesindel, und fast zur ganzen Welt im Gegensatz, und doch getragen wie von Engelsflügeln . . . Es ist mir darum recht um das Dramatische zu tun“. Jahre waren vergangen, ehe die rechten Worte gefunden waren. Jetzt erst konnte er seine musikalische Leidenschaft ausströmen lassen.

Jedoch der nahende Winter rief den Dirigenten wieder auf den Plan. In dem Schaffenden mußte da bisweilen eine leise Bitterkeit gegen das Getriebe aufkommen. „Das ganze äußerliche Musiktreiben, Dirigieren usw. habe ich von jeher doch nur aus Pflichtgefühl, nie aus Neigung übernommen", äußerte er sich. Für die Spielzeit 1845/46 hatte er Gade zum Mitdirigenten für die Gewandhauskonzerte gewählt. Meister suchten seine Freundschaft. Wagner, Spohr, Heinrich Laube und andere brachten Anregung in seine freien Stunden. Wir lesen in einem Tagebuch: „Den Abend verlebten wir herrlich bei Mendelssohns, die alles aufboten, um Spohr so viel Freude als möglich zu machen. Diese Familie hat für mich etwas Idealisches, sie bietet eine Vereinigung von inneren und äußeren Vorzügen, und dabei so schönem häuslichen Glück, wie man gewiß selten im Leben findet. In ihrer Einrichtung und ganzem Wesen herrscht neben allem Luxus und Reichtum eine so reizende Anspruchslosigkeit, daß man sich sehr wohl da befinden muß. Mendelssohn spielte seine Variations sérieuses; dann folgten Spohrsche Quartette, bei welchen Mendelssohn und Wagner mit entzückten Mienen in der Partitur nachlasen". Die Werdenden fanden in Mendelssohn einen verständnisvollen Förderer. So führte er den jungen Joseph Joachim in Leipzig ein und begleitete ihm ein Violinkonzert von Bériot. Auch in England ebnete er ihm die Wege.

In die Freuden des Schaffens am Elias und der Geselligkeit drang wieder der Ruf aus Berlin, dem König zu dienen. Am 1. November 1845 wurde „Ödipus auf Kolonos" mit Mendelssohns Musik und unter seiner Leitung im Neuen Palais in Potsdam aufgeführt. Am 10. November erschien das Werk vor der Berliner Öffentlichkeit. Wie früher bei der Antigone so war auch diesmal beim Ödipus das griechische Vorbild in der Aufführung maßgebend gewesen. Die Crelinger und Stich liehen der großartigen Aufgabe ihre künstlerische Kraft. Aber der Erfolg blieb hinter den Erwartungen zurück. Das Publikum war seit der glänzenden Wiedererweckung der Antigone mit griechischer Kunst überfüttert worden, so daß das Interesse längst ermattet war. Selbst Mendelssohns Musik konnte daran nichts retten. Er war den Berlinern merkwürdig fremd geworden und lebte in seiner Heimatstadt „einsam wie ein Hamster". „Athalia" sollte nun wett machen, was Ödipus versäumt hatte. Der König liebte

Racines Dichtung. 1840 war das Werk schon einmal in Berlin mit Musik von einem gewissen Schulz aufgeführt, von den Zuschauern aber abgelehnt worden. Friedrich Wilhelm verlor seine Zuneigung nicht. Mendelssohn schrieb auf seinen Wunsch eine neue Musik zur Athalia, und so ließ sich der König das Werk am 1. Dezember 1845 im Königlichen Theater in Charlottenburg vorführen. In die Berliner Öffentlichkeit scheint es nicht gedrungen zu sein.

Mendelssohn war froh, den Rest des Winters in Leipzig verbringen zu können. Er schrieb eifrig am „Elias" und beendete die Partitur im Sommer 1846. Daneben waren noch andere Kompositionspflichten zu erledigen. Für das Musikfest in Lüttich gelegentlich der 600 Jahrfeier der Einführung des Fronleichnamsfestes steuerte er ein „Lauda Sion" für Chor und Orchester bei, und dem ersten deutsch-vlämischen Sängerfest in Köln widmete er Schillers „Festgesang an die Künstler" für Männerchor und Orchester. Auf beiden Musikfesten wurde er sehr gefeiert und auch die Aachener sahen ihn zu ihrem Musikfest unter sich. Und doch ruhte selbst in diesen Tagen die Arbeit nicht. Der „Elias" mußte beendet werden, da er im August in Birgmingham zum erstenmal aufgeführt werden sollte. Neben Mendelssohns neuem Werk standen noch Händels Messias, Haydns Schöpfung und Beethovens Missa solemnis auf dem Programm. Mendelssohn war zur Leitung des Musikfestes in Birgmingham eingeladen worden und feierte mit seinem Oratorium wieder einen jener Triumphe, wie sie nur in England, dem klassischen Land der Oratorienmusik, möglich waren. Vier Chöre und vier Arien mußten wiederholt werden. „Noch niemals ist ein Stück von mir bei der ersten Aufführung so vortrefflich gegangen, und von den Musikern und den Zuhörern so begeistert aufgenommen worden, wie dies Oratorium", schrieb er glücklich an seinen Bruder Paul. Prinz Albert schrieb dem Meister, gewissermaßen im Namen aller seiner englischen Freunde später in das Textbuch: „Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst, wie ein anderer Elias treu zu bewahren, und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen, — dem großen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie

allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt, — zur dankbaren Erinnerung".

Mendelssohn kam nach Leipzig müde und erschöpft zurück. Heftige Kopfschmerzen plagten ihn. Seiner starken Reizbarkeit wegen war an öffentliches Spielen nicht zu denken. In den Gewandhauskonzerten unterstützte ihn der fleißige Gade. An Behaglichkeit hatte sein Leben ja gewonnen, seit Moscheles als Klavierlehrer an das Leipziger Konservatorium gekommen war. Aber die Überanstrengung der letzten Jahre hatte ihn zermürbt. Er war leicht reizbar, und wie bei seinem Vater stellte sich auch bei ihm Streitsucht namentlich in politischen Dingen ein. Er hatte früher radikalen Anschauungen gehuldigt. Jetzt stand er dieser Bewegung jedoch höchst empfindlich gegenüber, da er die Demagogen, wie es bei einem geistigen Menschen gar nicht anders sein kann, verachtete und ihre kläglichen machtstreberischen Mittel verabscheute. Politik, die ja leider meist nur ein Tummelplatz untergeordneter Naturen ist, konnte einem Mendelssohn letzten Endes nur ein Lächeln abnötigen. „In Deutschland", schrieb er an Klingemann, „namentlich in Norddeutschland sieht es kurios aus — mir ist immer zumut, als möchte man sich, wie in einem schlechten Wetter, unter einen Schuppen stellen und warten bis das Unwesen vorübergezogen ist". Und fügt hinzu: „Zuknöpfen möchte man sich bis ans Kinn, um nicht von Aufklärung, Kunstphilosophie, Deutschkatholizismus und Strohenthusiasmus des Moments bis auf die Haut naß zu werden". Das Aufbegehren der von ihren Führern umschmeichelten breiten Masse und die damit eng verbundene Nivellierung aller Werte beleidigten seinen Individualismus. Er sah nirgendwo etwas Großes, hörte nur immer das Geschrei der betriebsamen Durchschnittlichen. Ärgerlich schrieb er seinem Bruder: „Das liegt darin, daß sich die Mittelmäßigkeit, ja noch schlimmer, die Oberflächlichkeit in Deutschland so unglaublich rührt, so breit macht, daß ein Jeder lieber unterducken möchte".

Natürlich wuchs auch mit der Erdenmüdigkeit, die Devrient, der ihn damals besuchte, an ihm bemerkte, auch sein Überdruß an den Direktionspflichten. Wir lesen in einem seiner Briefe: „Endlich klage ich auch mich selbst an, weil mir das Dirigieren, und gar das Spielen (eigentlich alles und jedes amtliche öffentliche Erscheinen) geradezu zuwider geworden ist, so daß ich mich jedesmal nur mit Abneigung

und Widerwillen dazu entschließen kann. Ich glaube, die Zeit naht heran, oder ist vielleicht schon da, wo ich diese ganze Art öffentlichen, regelmäßigen Musikmachens an den Nagel hängen werde, um zu Hause Musik zu machen, Noten zu schreiben, und das Wesen draußen gehen zu lassen, wie es kann und mag. Recht viel zu lernen habe ich dabei nicht, und was das Nützen betrifft, so habe ich die Überzeugung gewonnen, daß ein Bogen voll Noten, selbst wenn sie nichts taugen, mir mehr nützt (wenigstens mehr Freude macht) als 250 Proben und Aufführungen, die excellent gehen."

Die Arbeit mußte über die trüben Stunden hinweghelfen und sie verklären. Aus Dresden hatte er sich die Originalstimmen der h-moll-Messe von Bach verschafft und korrigierte danach seine Partiturabschrift. Als Hauptarbeit für den Winter hatte er sich die Verbesserung und Ausfeilung des „Elias" vorgenommen. Mendelssohn konnte sich darin nicht genug tun, und die ewige Rastlosigkeit seines Strebens nach Vollendung ist nicht die geringste Eigenschaft, die an seiner Persönlichkeit so bewundernswert ist. Im Dezember schrieb er an Klingemann: „Die Stücke, die ich bis jetzt umgearbeitet habe, zeigen mir doch wieder, daß ich recht habe, nicht eher zu ruhen, bis solch ein Werk so gut ist, wie ich's nur irgend machen kann, wenn auch von diesen Sachen die wenigsten Leute etwas hören oder wissen wollen, und wenn auch sehr, sehr viele Zeit damit hingeht; aber dafür ist es dann auch ein ganz anderer Eindruck, den solche Stellen, wenn sie wirklich besser sind, an sich und auf alle übrigen Teile machen."

Die Umarbeitung des Elias war beendet. Das Mechanische der Arbeit war ihm willkommen gewesen, um seine immer wieder und heftiger auftauchenden Erregungen zu dämpfen. Die Leipziger Verhältnisse blieben bei dem Kampf der Interessen nicht ungetrübt. Sein gutes Einvernehmen mit Schumann erhielt um diese Zeit einen Riß. Mendelssohn schreibt einmal an Klingemann, Schumann habe sich sehr zweideutig gegen ihn benommen und ihm eine recht häßliche Geschichte eingerührt, die ihn nun in seinem Eintreten für Schumann sehr abgekühlt habe. Weiter wissen wir nichts. Um so mehr freute sich Mendelssohn auf England. Der Theaterdirektor Lumley hatte ihm den Antrag gemacht, für sein Londoner Unternehmen eine Oper nach Shakespeares „Sturm" zu schreiben. Wieder war es die Text-

frage, an der die Angelegenheit nach vielem Hin und Her scheiterte. Die Londoner Frühjahrssaison rief Mendelssohn trotzdem über den Kanal, um den „Elias“ in der neuen Fassung aufzuführen. Klingemann hatte den Text übersetzt. So rauschend der Triumph Mendelssohns mit seinem Werk in drei Aufführungen war, so innig gestalteten sich auch die Freundschaftsstunden mit Klingemann. Am 11. Mai jubelten die Engländer noch einmal seinem Klavierspiel zu; Mendelssohn spielte wieder wie so oft schon Beethovens G-dur-Konzert. Dies war sein letzter Abschied von England, das ihn wahrhaft königlich geehrt hatte.

Nach seiner Rückreise traf ihn in Frankfurt die Nachricht, daß seine Schwester Fanny am 14. Mai plötzlich gestorben war. Ein Gehirnschlag, von dem so mancher aus der Familie Mendelssohn dahingerafft worden war, hatte sie mitten in einer Sonntagsmusik, als sie am Flügel einen Chor aus der Walpurgisnacht begleitete, jäh aus dem Leben gerissen. Felix Mendelssohn war wie zerschmettert. Bei der heftigen Erschütterung platzte ihm ein Blutgefäß im Gehirn. Seine untergrabene Gesundheit konnte diesen Schlag nicht mehr überwinden. Mit Fanny, der engsten Vertrauten seiner Sehnsüchte, hatten ihn besonders innige Beziehungen verknüpft. Sein Nervensystem war jetzt so zerrüttet, daß er Musik nicht mehr hören konnte ohne zu weinen.

In Baden-Baden suchte er mit seiner Familie Ablenkung von den trüben Ahnungen, die ihn bedrängten. Er ging „halb wie im Traum“ umher; Ruhe vermochte er noch nicht zu finden, und so fuhr er in die Schweiz, deren gewaltige Schönheiten ihn schon einmal getröstet hatten. Der Schaffensdrang lebte wieder auf in ihm. Er arbeitete sich frei. Neben einem neuen Oratorium „Christus“ beschäftigte ihn eine Oper „Loreley“, zu der Emanuel Geibel einen recht undramatischen Text geschrieben hatte. Beide Werke blieben Fragment. In Interlaken brachte er ein Streichquartett in f-moll, opus 80, zu Papier und schrieb zu opus 81 noch ein Andante und Scherzo. Daneben entstanden Lieder und Chöre. Ferdinand David besuchte ihn und nahm einen beängstigenden Eindruck von Mendelssohns Zustand mit sich. Der Meister arbeitete, nach Davids Schilderung, „mit beinahe krankhaftem Eifer; wenn er tagelang komponiert hatte, lief er wieder mehrere Tage unausgesetzt auf den Bergen herum und kam

ganz sonnverbrannt und erschöpft nach Hause, fing gleich wieder an zu komponieren, kurz, er war im höchsten Grade aufgeregt."

Mit dem Musikgetriebe wollte Mendelssohn nichts mehr zu tun haben. Die Direktion der Gewandhauskonzerte hatte er endgültig aufgegeben und sich nur einige Unterrichtsstunden am Konservatorium vorbehalten. Trotzdem hatte er sich doch noch für die Leitung des Elias in Berlin und Wien gewinnen lassen. Er wollte nach Berlin übersiedeln, zog aber doch wieder nach Leipzig und kam erst im September auf kurze Zeit nach Preußens Hauptstadt. Hier lebte der Schmerz um das Verlorene mit neuer Heftigkeit auf. Tiefbewegt kehrte er nach Leipzig zurück. Trostlose Schwermutszustände wechselten mit dem Aufflackern eines Arbeitsfiebers, das wie von Todesahnungen gepeitscht war. Die Musik, die Quelle seines grenzenlosen Glücks als Schaffender, zehrte nun seine letzten Kräfte auf. Hören wir den zuverlässigsten Augenzeugen, Ferdinand David: „Nach seiner Rückkehr nach Leipzig war er noch sehr ernst gestimmt, jedoch gab es auch Tage, wo er sehr heiter war, bis ihn dann bei Frau Dr. Frege, nachdem sie ihm seine neuesten Lieder, die alle melancholischen Inhalts sind, vorgesungen hatte, das erste Unwohlsein befiel. Man machte anfänglich nicht viel daraus, obgleich die Symptome (eiskalte Hände und Füße, ausbleibender Puls, mehrstündiges Delirieren) allerdings bedenklich waren. Aber da er vor sieben Jahren hier schon einmal einen ähnlichen Anfall gehabt hatte, so befürchteten wir alle nichts Schlimmes; nach einigen Tagen sah ich ihn, fand ihn wieder munter, jedoch sagte er mir: Es ist mir so, als ob mir jemand auflauerte, der sagte: Halt! nicht weiter! —"

Zwölf Tage nach dem ersten folgte der zweite Anfall, von dem sich Mendelssohn aber ziemlich schnell erholte. Am 25. Oktober 1847 schrieb er seinem Bruder, daß es ihm besser gehe. Nur fürchtete er sich vor der Reise nach Wien, wo er den Elias dirigieren sollte. Die Freunde schöpften schon wieder Hoffnung, bis ihn sieben Tage nach dem zweiten der dritte Anfall auf das Totenbett warf. Lassen wir noch einmal Ferdinand David das Wort: „Ich werde es nie vergessen, wie Gade zu mir ins Konservatorium kam und mir sagte, daß Mendelssohn von Neuem befallen sei und daß es sich um Leben und Sterben handle. Ich rannte gleich hinaus und wurde mit der Nachricht empfangen, daß keine Hoffnung sei. Da habe ich wohl eine

Viertelstunde gebraucht, bis ich gefaßt genug war, hinaufzugehen. Er war ohne Bewußtsein (dies war am Mittwoch abend), schrie entsetzlich bis gegen 10 Uhr; dann fing er an, mit dem Munde zu brausen und zu trommeln, als ob ihm Musik durch den Kopf gehe; wenn er davon erschöpft war, gab er wieder ein angstvolles Geschrei von sich und blieb so die ganze Nacht hindurch. Im Lauf des folgenden Tages scheinen die Schmerzen nachgelassen zu haben, aber sein Gesicht war schon das eines Sterbenden; um $9^1/_4$ Uhr abends starb er. Das sanfteste, freundlichste Lächeln war auf seinem Gesichte verbreitet.“

Das war am 4. November 1847. Wie den Großvater, den Vater und Fanny, so hatte auch Felix Mendelssohn der Gehirnschlag dahingerafft. Sein Lebensfreund Moscheles hat uns eine ergreifende Schilderung der letzten Stunden des Meisters gegeben: „Die Ärzte Dr. Hammer, Hofrat Clarus und der Chirurg Walter waren abwechselnd um den Kranken. Der Zudrang der Nachfragenden aller Klassen war außerordentlich. Das von Schleinitz geschriebene Bulletin erklärte seinen hoffnungslosen Zustand. Meine Frau und ich, die Doktorin Frege und ihr Mann, David, Rietz und vor allen Schleinitz blieben angstvoll in seiner Nähe. Die einzigen muteinflößenden Worte der Ärzte lauteten: Wenn er nicht noch einen neuen Anfall von Nerven- oder Lungenschlag bekommt, könnte die scheinbare Ruhe zu einer glücklichen Wendung, zu seiner Rettung führen. — Aber diese Ruhe war das Abnehmen seiner physischen Kräfte. Von zwei Uhr nachmittags an, wo eine Wiederholung des Schlaganfalls von gestern um dieselbe Stunde zu befürchten war, fing seine Bewußtlosigkeit an. Alle feineren Organe und geistigen Kräfte waren erschöpft! — er lag ruhig, laut und schwer atmend. Abends waren wir schon lautlos um sein Bett versammelt. Sein engelhaft ruhiges Antlitz trug den Stempel seiner unsterblichen Seele. Seine Cecilie trug das zentnerschwere Gewicht ihres Schmerzes heldenmütig — sie unterlag keiner Hinfälligkeit. Kein Wort verriet ihren inneren Kampf. Ebenso sein Bruder Paul, der wie eine bewegliche Marmorstatue ab und zu an sein Bett trat. Das Trauerbild zu komplettieren, wurden noch erwartet seine Schwester, Madame Dirichlet, seine Schwägerin, Madame Schunck und ihr Mann, und der Arzt, Dr. Schönlein, den Dr. Härtel aus Berlin zu holen im Begriff war — aber sie kamen nicht.

Um neun Uhr abends rückte die verhängnisvolle Auflösung heran. Seine Züge wurden verklärter. Seine Atemzüge nahmen ein langsameres Tempo an. Die Ärzte zählten sie, als wollten sie die Wissenschaft noch mit neuen Entdeckungen bereichern. Paul Mendelssohn, Schleinitz, David und ich umringten sein Bett, in totenstilles Gebet versunken. Mir war jeder Atemzug, der sich ihm entwand, wie der Kampf eines großen Geistes, der sich von der irdischen Hülle, von einem vergänglichen Käfig befreien will. Ich habe ihn oft neben mir in Kunstbegeisterung atmen und, wie auf Pegasus himmelwärts stürmend, schnauben gehört. Nun mußte ich diese unvergeßlichen Rhythmen so auflösend verklingen hören! Beethovens Schauerlaute aus dem Totenmarsch der „Eroica“ zogen mich mit hinüber in andere Sphären, nur das Schluchzen der Anwesenden und meine eigenen heißen Tränen knüpften mich an die Gegenwart. — Um 9 Uhr 24 Minuten hauchte die große Seele mit einem tiefgeholten Seufzer aus.“

„Durch Fannys Tod wurde unsere Familie zerstört, — durch Felixens ist sie vernichtet“, schrieb Paul Mendelssohn an Klingemann. Die Totenmaske wurde abgenommen. Bendemann, Hübner, Rietschel und Hensel zeichneten ihn auf dem Sterbebett. Der Bildhauer Knaur fertigte ein Modell zur Büste an.

War schon der Lebende gefeiert worden wie selten einer im Reiche der Genies, so war der Tote fast noch mehr Gegenstand der Liebe in allen Gauen Deutschlands und im Ausland. Besonders groß war die Teilnahme natürlich in Leipzig. Am 7. November nachmittags vier Uhr fand die Totenfeier in der Paulinerkirche unter ungeheurer Beteiligung aus allen Kreisen der Bevölkerung statt. Vom Trauerhaus ging der Kondukt mit Mendelssohns Trauermarsch, den Moscheles instrumentiert hatte, nach der Paulinerkirche. Hauptmann, Schumann, Moscheles, Gade, Rietz und David trugen das Bahrtuch. Die Familie Mendelssohns, Geistliche, Regierungsvertreter, Abordnungen wissenschaftlicher und künstlerischer Institute, das Konservatorium in corpore und eine große Zahl von Verehrern gaben das Geleit. Als der Sarg in der Kirche auf den Katafalk niedergesetzt wurde, erklang die Einleitungsmusik aus „Antigone“. Prediger Howard hielt die Gedächtnisrede, Bachsche und Mendelssohnsche Chöre gaben der Feier die große Weihe.

In der Nacht wurde die Leiche mit einem Extrazug nach Berlin gefahren, um dort in der Familiengruft beigesetzt zu werden. Unterwegs wurden Mendelssohns sterbliche Überreste mehrfach feierlich begrüßt, so in Köthen durch einen Choral des Sängervereins, und in Dessau, wo der alte Friedrich Schneider mit einem Chor erschienen war. In Berlin war die Nachricht so spät eingetroffen, daß keine allgemeine Trauerfeier mehr vorbereitet werden konnte. Ein schnell gebildetes Komitee, dem Kapellmeister Taubert, Konzertmeister Ries und Musikalienhändler Bock angehörten, hatte aber doch noch für einen würdigen Empfang der Leiche Mendelssohns sorgen können. Unter Vorantritt mehrerer Musikkapellen bewegte sich der Trauerzug vom Anhalter Bahnhof über das Hallesche Tor zum Friedhof der Jerusalemerkirche. Am Grabe hatten der Domchor unter Neithardt und die Singakademie unter Rungenhagen Aufstellung genommen. Chorgesänge umrahmten die kurze Ansprache des Predigers Berduschek. Dann schloß sich das Grab über der sterblichen Hülle des großen Meisters.

Die Musikwelt bemühte sich, den Toten zu ehren. Gedächtniskonzerte verherrlichten seinen Namen in Berlin im ersten Symphonieabend der Königlichen Kapelle und in der Singakademie. In Wien führte man den Elias nun ohne den Meister auf. Das erste Gewandhauskonzert in Leipzig war ebenfalls Mendelssohn gewidmet. Frau Livia Frege und Conrad Schleinitz, die ihm im Leben nahegestanden hatten, betraten hier noch einmal das Konzertpodium. Breslau, Hamburg, Frankfurt, Königsberg, Köln, Düsseldorf, Bremen, Mainz und viele andere Städte folgten. In Exeterhall in London wurde der Elias aufgeführt, und stehend hörten die englischen Freunde und Verehrer Mendelssohns den Trauermarsch von Händel an. Auch die Könige blieben nicht zurück. Die Königin von England und die Herrscher von Preußen und Sachsen sandten Beileidstelegramme an die Witwe. Cecilie Mendelssohn zog sich nach Frankfurt zurück und widmete sich der Erziehung ihrer Kinder.

In einem einzigartigen Glückslauf hatte Felix Mendelssohn den Gipfel seiner Meisterschaft und seines Lebens erreicht. Diesem Genie warf das Schicksal keine Steine auf den Weg. Hemmungslos nach außen vollzog sich sein Aufstieg, der die Zeitgenossen zur Bewunderung und Liebe zwang. Und die edle Reinheit, der vornehme Adel

7*

einer Persönlichkeit, die niemals Schleichwege zu gehen brauchte und die keine gemeine Not, keinen Kampf ums Dasein kannte, strahlte sich in der Kunst in derselben Größe und Klarheit aus, nur dem Göttlich-Schönen nachstrebend, in Harmonie mit dem Unendlichen. Die Nachwelt hatte ein Erbe zu verwalten, das Pietät und Ehrfurcht verlangte. Nicht immer blieb Mendelssohns Werk unangetastet; aber stets noch ist er der Sieger geblieben, wo es galt, nicht in Worten, sondern in Tönen zu fechten. Nachrufe, Denksteine und Biographien ehrten ihn und verkündeten seinen Namen und seine Bedeutung späteren Generationen, die mit den Idealen der vormärzlichen Zeit keinen Zusammenhang mehr hatten. Was Schlacke war, ist im Lauf der Jahre abgefallen. Aber was ein Meister schuf, steht heute noch in vollem Glanz und wird neben dem anderen Großen, das Menschengeist ersann, in ferne Zeiten leuchten, solange man noch nicht den Glauben an die Ewigkeit des Geistigen in der Kunst verloren hat.

DAS SCHAFFEN



GENIE ODER EPIGONE?

Nietzsche nennt Felix Mendelssohn „jenen halkyonischen Meister, der um seiner leichteren, reineren, beglückteren Seele willen schnell vergessen wurde: als der schöne Zwischenfall der deutschen Musik". Welch tiefe Resignation in bezug auf die Menschheit und ihre Ideale! Und wiederum, wie unendlich reich muß die deutsche Musik sein, wenn man Mendelssohn einen Zwischenfall in ihr nennen kann.

Die Frage: Genie oder Epigone? könnte hiermit schon entschieden sein. Doch sie ist es nicht. Der Aphorismus, geboren aus dem untrüglichen Instinkt eines Denkers, der auf die feinsten Differenzierungen der Musik reagierte, darf uns nicht blenden.

Genie ist Wille und Kraft zur Synthese. Die Entwicklung der Musik ist ein unablässiger Kampf um die Synthese des Kunstwerks. Palestrina ahnte ihre Anfänge. Mit Beethoven war der Gipfel bereits überschritten, der Inhalt der Musik erschöpft. Zweihundert Jahre hatten genügt, um das Schicksal der Musik zu erfüllen. Es ist eine der wunderbarsten Eigenschaften der Musik, daß in ihr letzten Endes einzig und allein das Genie entscheidend ist im Gegensatz zu den anderen Künsten, wo auch das Genre noch Ausdruckseigenart eines wirklichen Genies sein kann. In der Musik müssen die Talente bei mangelnder Synthese Zuflucht zu den Surrogaten des Poetischen und der Stimmung nehmen. Der Instinkt allein kann das Große nicht vollbringen. Er muß durch die Synthese gebändigt und im eminentesten Sinne vergeistigt sein.

Solche Höhe ist nur den wenigen Auserwählten beschert. Gehörte Mendelssohn zu ihnen? Eine vorurteilsfreie Betrachtung seines Schaffens muß die Frage bejahen. In ihm lebte stark und nie ruhend der Wille zur Synthese. Zwar reichte seine Kraft nur hin, das Große in den kleineren Formen zu manifestieren. Aber hier brachte er wirklich das Vollendete zustande und triumphierte dank seiner ordnenden Schöpferkraft über das Naturgegebene.

Wir sahen sein Leben vorüberziehen, das in seiner grandiosen Rastlosigkeit nur mit wenigen zu vergleichen ist. Wir denken an Mozart. Die Beziehungen sind frappant. Bei beiden die seltene Frühreife, bei beiden ein hastiges Abrollen der Lebenskurven. Beiden hatte die Natur einen unerschöpflichen Fond gegeben. Künstler und Mensch berühren sich bei ihnen in vielen Punkten. Und doch wollen

wir nicht gleichstellen, was an so verschiedenen Zielen landete. Vor der Größe Mozarts tritt Mendelssohn ehrerbietig in den Schatten. Ihm fehlte das Dramatische, die Wucht titanischer Gestaltung, die das Werk des Don Juan-Komponisten ins Zeitlose erhob. Die Empfindsamkeit, die starke Erregbarkeit des Gefühls mußte ersetzen, was auch der kühnste Wille allein nicht erzwingen konnte. Es ist schon einmal gesagt worden: in beiden Meistern lebt der Geist des Südens; beider Meister Kunst geht über das Nationale hinaus und mündet ins Europäische.

Nun, da wir Mendelssohn gegen sein größtes Vorbild abgegrenzt haben, stellen wir ihn seinen Zeitgenossen gegenüber. Zwei Namen drängen sich auf: Chopin und Schumann. Chopin, der stärkste Individualist in der modernen Musik, eilte ihm weit voraus ins Neuland der Harmonik. Aber in der Form treffen sie sich; beide sind Meister der Miniatur, der Lieder ohne Worte. Das Unliterarische ihres Wollens eint sie. Schumann hingegen ersetzte, was ihm an Synthese fehlte, durch das Poetische — der schroffste Trennungsstrich zwischen ihm und Mendelssohn. Doch wo gleiche Werte sich die Wage halten, kann keine Rede von Abschätzung gegeneinander sein. Ein starkes Band verknüpft die drei: die Romantik. Sie ist der gemeinsame Grundton ihres Schaffens. Aber welche Differenzierungen im einzelnen! Wie verschiedenartig und vielfarbig wird das romantische Ideal verwirklicht. Mendelssohn hält den goldenen Mittelweg. Er vermeidet die selige Gefühlsschwelgerei Schumanns ebenso wie Chopins prägnante, komprimierte, bis in die letzte Faser mit erschütterndem Inhalt angefüllte Ausdrucksvehemenz. Er bleibt auch als Romantiker Klassizist — jedoch meist ein eigener. Nur selten zeigt er sich als Epigone und verfällt in eine leichte Geschwätzigkeit. Er hat die Aufrichtigkeit in der Kunst, wie sie alle Großen hatten, und durfte bekennen: „Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft und halte es für unerlaubt, etwas zu komponieren, was ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist, als sollte ich eine Lüge sagen; denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren."

Doch wir wollen sehen, wie sich der Mensch und der Künstler in Mendelssohn einen. Dürfen wir auch bei ihm dem alten Glauben trauen, daß Mensch und Künstler verschiedene Wesen sind?

Auf den ersten Blick erscheint die Psychologie Mendelssohns merkwürdig unkompliziert. Probleme treten nicht in den Vordergrund. Wir durchschauen die einzelnen Faktoren seines Lebens mit Bezug auf das Schaffen klar und eindeutig. Ein Wunderknabe wächst auf, außerordentlich talentiert, von sorgsamen Händen geleitet, ohne den Fluch und Zwang seiner jungen Talentgenossen teilen und allzu früh im Podiumslicht die Seele verlieren und entarten zu müssen. Der Mensch wächst in Reichtum und Unabhängigkeit auf, und der Künstler profitiert davon. Den Jüngling und Mann stören keine Hemmungen in seinem Lauf zur Höhe. Konnte das ohne Einfluß auf seine Kunst sein? Auch in ihr finden wir nicht Sturm und Drang, nicht revolutionäres Aufbäumen gegen Überliefertes, sondern die Abgeklärtheit eines Geistes, für den es nur ein Ziel gibt: das der ungetrübten Schönheit und Klarheit. Aber nun gerade bewundern wir einen Charakter, der unter solchen Verhältnissen nicht vom Wege abirrte und der so innerlich wurde, wo alles Äußerliche ihn mit tausend üppigen Reizen lockte. Die Kultur seiner Familie hatte hieran nicht geringen Anteil. Aber die vollkommene Kongruenz zwischen dem Menschen und Künstler ist nur eine scheinbare. Wir hören von seiner außerordentlichen Reizbarkeit und Empfindsamkeit, fühlen die nicht nur physische Dekadenz, die sich durch Nervenkrankheiten in die Familie eingeschlichen hatte, und suchen vergeblich nach einer Spur von Niedergang in seinen Werken. Da finden wir nur Gesundes, nichts Verstecktes, keine Andeutung von Verfall und Entnervung. Und wir ahnen in seiner Seele Geheimfächer, die für uns unergründlich sind, die aller Übertragungs- und Deutungsversuche vom Menschen auf den Künstler spotten. Das sind die Felder, auf denen er seine Schlachten mit der Materie der Kunst schlug; hier spielten sich die Kämpfe ab, die das Schaffen präludierten, in denen langsam Gestalt gewann, was wir als Werk bewundern. Auch Mendelssohn stand also unter dem Bann dieses Doppellebens, das alle großen Ereignisse im Geistigen begleitet. Die Kluft ist auch bei ihm vorhanden, und ein Geheimnis bedeckt sie.

Doch wir sahen, daß dem Menschen Mendelssohn eine außerordentliche Bewußtheit und Klarheit eigen war. Der Enkel Moses Mendelssohns hatte das Denken gelernt. Schon im Kind triumphierte der Intellekt über einen von Natur reich gesegneten Instinkt. Krank-

haftes findet in seiner Seele keinen Platz. Dafür sorgte schon Zelters handwerklich grobe Biederkeit. Keine Not drückt mit Bleigewichten. Alles drängt ans Licht. Da konnte sich nur ein glücklicher Mensch entfalten, und die Kunst mußte auf solchem Boden halkyonisch gedeihen. Zwar macht das Schaffen auch Mendelssohn einsam. Aber hier finden wir weder Dämonisches noch Pathologisches. Oft scheint es, als verleugne der Weltmann den Künstler. Kalt und nonchalant stellt er sich vor sein Werk. Man beschuldigte ihn der Glätte. Mit Unrecht; denn er besaß nur die Zurückhaltung der vornehmen Seele, die das Entblößende der Szene nicht liebt. Aber heiß wogte es in seinem Innern, wenn das Schaffen ihn in die hohen Sphären erhob.

Die Menschheit hört es immer gern, daß der große Mann ein „Kind" gewesen sei. Das mildert die Kluft, die zwischen dem Geistigen und der Masse gähnt. Das Genie kommt damit in die Nachbarschaft der Vielen, die eben niemals etwas anderes als „Kinder" sind. Felix Mendelssohn hält der Neugier wissensdurstiger Späher stand. Seine Rastlosigkeit gestattete es ihm nicht, als Mann noch „Kind" zu sein. Er beherrschte zu sehr die Praxis des Lebens und mußte allzu wachsam auf dem Posten des Führers stehen. Vielleicht könnte ihn seine Zärtlichkeit als Gatte und Familienvater, seine Freude am Herdglück zwischen den vier Pfählen dem Philister verdächtig machen. Aber da zeigten sich nur männliche Tugenden. Der Feind jeglichen Bohemienwesens durfte sich den Luxus einer festen Lebensordnung, eines planmäßigen Vorwärtsschreitens in der Kunst sowohl als auch im Leben erlauben.

Wer so über dem Leben stand, durchschaute auch die Dinge und erkannte die Nichtigkeit alles dessen, was dem Tage diente und ihn von seinem Werk abhielt. Mendelssohn war im eminentesten Sinne ein antiliterarischer Musiker. Er verschmähte es, zur Welt anders als in Tönen zu sprechen, ganz wie Chopin und im schroffen Gegensatz zu Schumann. Als ihn der Berliner Professor Dehn aufforderte, in seiner Musikzeitung etwas über die Musik zu Antigone zu schreiben, lehnte er bestimmt ab: „Ich habe es mir nämlich zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht, niemals etwas Musik betreffendes selbst in öffentliche Blätter zu schreiben, noch auch direkt oder indirekt einen Artikel über meine eigenen Leistungen zu veranlassen; und wenn ich auch einsehe, wie oft mir dies zum augenblicklichen und

empfindlichen Nachteil gereichen muß, so kann ich doch, von einem Vorsatz nicht abweichen, den ich unter allen Umständen aufs strengste befolgt habe.“ Er suchte starke Worte, um sein Antiliteratentum auszusprechen: „Wenn ich da einen Gesellen mit allen guten Fähigkeiten vom lieben Gott ausgerüstet Jahre lang herumspazieren und seine wirklich schönen Fähigkeiten dazu brauchen sehe, in Zeitungen zu schreiben und außerdem nichts in der Welt weiter bringen, nichts befördern, nichts hinstellen, da meine ich zuweilen, das sei die einzige Gotteslästerung, die es auf der Welt gäbe.“ Sein Schaffen war seine ästhetische Rechtfertigung. Das Reden darüber schien ihm unwesentlich: „Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen.“ Er glaubte nicht an die Vieldeutigkeit der Musik. „Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes.“ Dieses Bekenntnis gegen die Musikschriftstellerei ist so antiromantisch wie nur möglich. Mendelssohn durfte es wagen.

Aber selbstverständlich verlangte sein lebhafter, reicher Geist nach Gedankenaustausch und Aussprache. Was ihm da Gespräche nicht bieten konnten, vertraute er seinen Briefen an. Mendelssohn ist der glänzendste, geistvollste Briefschreiber unter den Musikern. Das dozierende Pathos Wagners, der sonst auf diesem Gebiet mit ihm wetteifern kann, ist ihm fremd. Nahe kommt ihm einzig der junge Schumann, dessen Briefüberschwang ebenfalls zu den erlesenen Köstlichkeiten seiner Zeit gehört. Unter der feinen, zierlichen Handschrift Mendelssohns erblüht eine Fülle von Gefühlswärme, tiefem Ernst, Witz, Beobachtung und Lebensweisheit, die den ganzen Menschen in leuchtenden Farben zeigt. Da begegnen wir auch dem Enthusiasten, der romantisch zu schwärmen versteht: „Es gibt kein Zuviel des Empfindens, und was man so nennt, ist immer eher ein Zuwenig. All das Schweben und Schaukeln der Empfindung, was die Leute so gern bei Musik haben, ist kein Zuviel, denn wer empfindet, der soll soviel empfinden, als er nur immer kann, und dann womöglich noch mehr. Wenn er dran stirbt, so ist's nicht in Sün-

den, denn es gibt eben nichts Gewisses, als Empfundenes oder Geglaubtes.“ Und bekennt ein andermal: „Wo die Wärme fehlt, da fehlt auch das rechte Urteil.“ Die Leidenschaft überwältigt ihn, wenn er an Musik denkt; da kennt er keine Kälte und Zurückhaltung: „Mir ist in der Musik nichts so unangenehm, als jene gewisse kalte, seelenlose Koketterie, die an sich selbst so unmusikalisch ist, und die doch so oft als Grundlage vom Singen und Spielen und Musikmachen angetroffen wird.“

Die Briefe sind das beste Zeugnis für den Menschen und Künstler Mendelssohn. Überzeugend spricht zu allen Generationen, was er über den Ernst seiner Kunstauffassung, über den Wert der Arbeit, die Notwendigkeit des Nierastens zu sagen weiß. Die Differenzierung ist ihm der Punkt, „der jedem Menschen selbst überlassen ist, über den ihn weder Natur, noch Talent, auch das größte nicht, wegbringen kann, das halte ich für das Einzige und Beste“. Talentproben allein machen es nicht. Zwar „ohne Talent geht's nicht; aber ohne Charakter auch eben nicht; das sieht man ja Tag für Tag an den schönsten Talenten, die alle Erwartungen erregten und doch nichts zustande bringen“. Manch einer hat eine achtunggebietende Meisterschaft erreicht; „aber gerade da geht nach meiner Meinung erst die wahre Arbeitszeit an, da handelt's sich nur davon, was aus eigener Brust, aus tiefstem Herzen erlebt und ausgesprochen wird, ernst oder heiter, bitter oder süß; da tritt der Charakter und das Leben ein, und damit das Leben nicht zerstreuend und vereitelnd wirke, wenn es glänzend und glücklich, oder entmutigend und vernichtend, wenn es das Gegenteil ist, gibt es nur das eine Mittel: Arbeiten und Fortarbeiten“. Wir lesen hier ein aufrichtiges Bekenntnis Mendelssohns, dem das äußere Glück nicht zum Verhängnis wurde und dem sein Besitz nur dazu diente, um desto intensiver arbeiten und schaffen zu können.

Man wäre fast versucht, den Meister, der so ganz nur in der Musik lebte und jede literarische Betätigung verachtete, einseitig zu nennen, mit demselben Recht, mit dem er in jungen Jahren leidenschaftlich die Einseitigkeit als Grundlage eines Talentes lobte. Aber die Malerei hatte es ihm angetan. Was schon im Kreise der Geschwister täglicher Wettstreit war, bildete sich auf der italienischen Reise und später in Düsseldorf weiter aus. Die Lust am Zeichnen

und Malen wuchs mit der gewonnenen Routine. Der Musiker profitiert davon, daß Auge und Geist an Klarheit der Linie und Schärfe der Kontur gewöhnt werden. Der Sinn für die Form und das Wesentliche wird erweitert. In den Grenzgebieten der Künste grüßen sich der Maler und der Musiker.

Er suchte die Freundschaft von Malern und fand sie in Rom und Düsseldorf. Literaten aber sehen wir seltener in seinem Kreis. Er verschmähte sie, trotzdem er die Literatur liebte. Die Bewunderung für Goethe war Erbteil seiner klassisch gerichteten Familie. Jean Paul ergriff ihn mächtig und ließ ihn nie wieder ganz aus seinem Bann. Aber Einwirkungen auf seine Musik gewann die Poesie nicht. Er empfand Schumanns Schwärmmusik mit ihrem poetischen Schwelgen als Surrogat. Hier stimmte er mit Chopin überein, der allem Poetisieren feindlich gegenüberstand.

Mendelssohn empfand zu stark die Realität der Klänge und leugnete das Mystische in ihnen. Man könnte ihn im Gedanken an die Romantik nüchtern, zeitfremd nennen, wenn nicht seine Leidenschaft auch Widerstrebenden ein Beweis der Größe würde. Er bezaubert nicht durch Stimmungsreize und ästhetische Rauschmittel, sondern überzeugt durch die Klarheit seiner Ausdrucksweise, in der Nietzsche nicht zu Unrecht „ein Element Goethe" fand. Hier kann von Epigonentum keine Rede sein. Nur ein Genie durfte auf die Mittel verzichten, die seine Zeit sanktionierte.

Wir wollen heute den ganzen Menschen erkennen. Der Hymnus auf die Größe des Künstlers allein genügt uns nicht. Wir wissen, daß die Musik die stärkste Isolierung vom Leben fordert. In dieser sublimsten aller Künste kann nur der Individualist zu seinem vollen Recht kommen. Und so sehen wir, daß auch Mendelssohn wie alle großen Meister ein Aristokrat war, ein Eigener voller Stolz, Selbstbewußtsein, Vornehmheit, unendlicher Geduld und gebändigter Leidenschaft. Der Verfall der Musik begann erst, als mit Wagner demagogische Elemente in sie hineingetragen wurden und sie der Masse schmeicheln sollte. Seit Wagner will die Musik gewinnen, früher wollte sie gewonnen sein. Mendelssohn war kein Draufgänger, kein stürmender Enthusiast. Er schwärmte nicht für Revolutionen. Die Tradition hielt ihn gefangen; aber nicht als Sklaven — er hatte sie sich dienstbar gemacht. Wo er nicht lieben konnte, da mußte

er vorübergehen. Polemik trieb er nicht. Vorsichtig verbarg er sein Inneres vor Kämpfernaturen wie Berlioz, Liszt und Wagner. Die Tendenz seines Schaffens ging nicht ins Unerhörte, Verblüffende. Er glühte nicht. Ihn bewegte jene stille Lust des Südens, die er von Jugend auf geahnt und in Italien gefunden hatte. Davon kam er nicht mehr los.

Selten nur kam Mendelssohn auf Weltanschauungsfragen zu sprechen. Als junger, reisender Schwärmgeist brachte er es zwar noch fertig, auf endlosen Spaziergängen in der Campagna mit Berlioz über religiöse Fragen zu streiten. Später verschloß er seinen Glauben mehr in sich. Er war fromm, ohne sich an das Dogma zu binden. Der Optimismus des christlichen Bekenntnisses lag seinem Naturell. Auch die Philosophie war nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Als Student hatte er den Versuch gemacht, sie sich systematisch zu erringen. Der Meister aber fand sie im eigenen Innern, geläutert durch sein Werk. Sein Bekenntnis war das der Güte: Hilfsbereitschaft für die Menschen, Förderung alles Aufwärtsstrebenden. Und über die Hemmungen des Alltags half ein frischer Humor hinweg.

Ein aufgeklärter Kopf wie Mendelssohn konnte nicht ganz unpolitisch sein. Vom Vater hatte er manche radikale Äußerung gehört. Einig war er sich mit ihm im Lächeln über die „Michelei“. Dem beschränkenden Nationalismus abhold, huldigte er einem gesunden Europäertum, ohne sein Vaterland zu verleugnen, das er ebenso liebte wie kritisierte. Es war Vormärz in Preußen und Sachsen. Absolutismus und Reaktion lagen im Sterben. Und Mendelssohn war nicht der letzte, der ihren baldigen Tod herbeiwünschte. Aber auf die Barrikaden wäre er dafür nicht gestiegen.

Wir sahen die gedämpfte, disziplinierte Leidenschaft in Mendelssohns Charakter, seinen Abscheu vor Exzessen, das Undämonische seines Schaffens und ahnen, daß die Erotik in seinem Leben und Werk nur eine geringe Rolle spielte. Um ihn herum warb zwar eine stark auf Sinnlichkeit ruhende Kunst um Anerkennung. Aber der Jünger Zelters, dessen Gott Johann Sebastian Bach war, erlag ihren Versuchungen nicht. So wie er mit den Stimmungsmitteln geradezu asketisch umging, strebte er zur Entsinnlichung der Melodik, ohne ihr jedoch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zu rauben. Sein Ideal waren die Klassiker und ihr Streben nach architektonischen

Wirkungen. Was konnten ihm die Frauen sein? Hier liegt ein gutes Stück Bürgerlichkeit in Mendelssohn und strahlt in sein Werk über. Der Instinkt ist der Herrschaft des Geistes und Willens unterworfen. Er ist gebändigt. Und der starke Formensinn duldet keine Ausschweifungen romantischer Klangfreude oder Stimmungsseligkeit. Wir verstehen nun auch, warum der Dramatiker Mendelssohn keine Rosen pflücken konnte. Hier fehlte ihm die sinnlich betörende Schwungkraft. Der Aristokrat kann nicht zur Masse sprechen; denn sie versteht ihn nicht.

Fassen wir noch einmal zusammen, was über den Künstler Mendelssohn zu sagen ist: Er besaß den ungeheuren Willen, die Sicherheit der Gestaltung, die Kraft der Form — kurz, den großen Stil. Die unendliche Geduld seiner Musik erzwang das Vollkommene, jene halkyonische südliche Bläue und Klarheit, die uns still und selig macht. Er spricht ohne Pathos, ohne Pose und Gebärde, aber so seltsam eindringlich, schmeichelnd und überredend, wie nur einer sprechen konnte, der das Dramatische im tiefsten Innern verachtete. Da ist alles Reife und erfüllte Sehnsucht. Nervöse Spannungen und Reize fehlen. Alles ist logisch (welche Stärke des Intellekts!), vornehm — schön.

Der Kreis rundet sich, und wir kehren zur Frage des Anfangs zurück: Genie oder Epigone? Wir wissen die Antwort: Der seltene Mensch war auch der seltene Meister. Widerspruchsvoll ist das Wesen des Genies. Es bleiben Lücken, die nicht bewiesen werden können. Und andere brauchen gar nicht bewiesen zu werden. Denn das meiste ist ja doch unerklärlich und spottet allen Versuchen, es auf eine Formel zu bringen, die den Wißbegierigen und Ungläubigen Genüge tut. Auch in der Kunst hat nur der Lebende recht. Und daß Mendelssohn neben den anderen Großen der Musik zu den Lebenden zählt, dies erst zu beweisen kann weder unser Wunsch noch unsere Aufgabe sein.

LIEDER MIT UND OHNE WORTE

Es ist schon einmal angedeutet worden: die Geschichte der Musik ist die Geschichte der musikalischen Synthese. Sie hatte in den

drei Wiener Großmeistern Haydn, Mozart und Beethoven mit ungeheurer Vehemenz ihren Gipfel erstiegen. Die große Pause mußte kommen. So wurde das neunzehnte Jahrhundert mit geschichtlicher Notwendigkeit das Jahrhundert der Lyrik. Schubert eröffnete es. Chopin, Schumann und Mendelssohn folgten.

Die großen Leidenschaften waren erschöpft und verstummt. Die Stimmung, das Poetische mußten Inhalt schaffen. Mit der beginnenden Dekadenz wuchs die Nervosität, wuchs der Reiz der kleinen, prägnanten, mit äußerster Sensibilität erfüllten Form. An Stelle des Systems trat der Aphorismus. Selbst die Revolutionen wurden kleiner. (Anmerkung für Wagnerianer: Auch Wagner macht hierin keine Ausnahme; er bedeutet nur die deutsche Gründlichkeit genial auf ein allgemeinverständliches System gebracht.) Die Gefühle wurden zwar nicht schwächer; aber sie hatten an Volumen verloren. Kurz, es wurde der schöne Abend der Romantik mit all seiner Fülle, Süße und Heimlichkeit in der Musik, ein wenig müde schon, aber voll tiefer Farben und Glückseligkeit.

Die Lyrik ist das Werk der Romantik. Die Sehnsucht einer empfindsamen Zeit erfüllte sich in ihr. Die Liedform gab den Musikern den Rahmen, der aphoristische Einfall den Inhalt. Natürlich war es aber auch hier nur dem wirklichen Genie vergönnt, durch die Kraft der Synthese Triumphe zu feiern. Franz Schubert schuf das Kunstlied und wies damit Schumann den Weg. Chopin träumte am Klavier und sang mit beispielloser Einseitigkeit nur für die Tasten. Und Mendelssohn? Sein Instinkt führte auch ihn auf den Platz an der Straße Schuberts. Aber sein Intellekt griff weiter zurück. Die Wurzeln seiner Musik ruhen in der vorromantischen Zeit. Deshalb konnten wir ihn schon zu Anfang des Buches einen Spätling nennen. Er gehört nicht zu den „Genialitätsfrechen, den Jünglingen mit den phrygischen Mützen“, wie sie der enthusiastische Schumann nannte. Und doch ist auch er ein Romantiker, zwar nicht von der spezifisch deutschen Art, sondern weltbürgerlicher und gemäßigter.

Mendelssohns eigenstes Schaffensfeld ist die Lyrik, die Liedform. Hier ist er Meister und reicht als ein Ebenbürtiger den Größten die Hand. Wir wissen aus seinen Lehrjahren, daß Zelter seine Technik, Ludwig Berger aber seinen Geist bildete, derselbe Berger, der als Tondichter ein Lyriker und Aphorist galanter Art war. Der beweg-

liche frühreife Intellekt des Schülers wußte von beiden zu nehmen, was er brauchte. Ein Kind der romantischen Zeit, zwischen Goethe und Jean Paul schwankend, wobei dem einen seine Verehrung, dem anderen seine Liebe gehörte, trieb ihn der Instinkt zur Poesie, während die Tradition ihm den Blick auf die Vergangenheit lenkte. Als der Lyriker in ihm zur Aussprache drängte, wußte er nichts oder wenig von Schuberts Liedern. Er nahm Ludwig Bergers, vielleicht auch Zelters Goethelieder für den lyrischen Ausdruck seiner Zeit und setzte ihre Richtung fort. Wenn wir die Kunst der beiden typischen Märker als die Berliner Lyrik bezeichnen wollen, so ist Mendelssohn als Liederkomponist zeitlebens ein Berliner geblieben. Die Versuche Schuberts mit Rezitativ und Szene hat er nicht durchlebt. Er ist nicht durch Krisen gegangen. Sein Verhältnis zur Form und Ausdrucksmöglichkeit des Liedes stand von vornherein fest.

Zelter, Klein, Berger haben ihre großen Verdienste in der Geschichte des deutschen Liedes. Sie stellten dem weitausladenden Stil Zumsteegs und der Wiener Schule eine Form von fast asketisch sparsamer Rundung und Prägnanz gegenüber. Sie erlauschten die Sprachmelodie der Dichterworte, schrieben also wahrhaft vokal ohne instrumentale Einflüsse. Die Begleitung stützte mit den unbedingt notwendigen Akkorden den Gesang. Zelter ist sicher durch Goethes lebhafte Anteilnahme an dem Liedproblem dahin gekommen, so zu schreiben, daß es trotz aller Primitivität und Dürftigkeit heute noch Eindruck macht. Dem Knaben Mendelssohn wurden diese Anschauungen von Anfang an eingeimpft, und Zelters Worte erhielten Evangelienwert durch die Zustimmung Goethes. Ob Ossians Gesänge, die Schuberts Jünglingsphantasie ins Grenzenlose verlockten, den jungen Mendelssohn aus der Fassung gebracht hätten? Es ist kaum anzunehmen. Ihm war das romantische Feuer noch nicht in die Seele gedrungen. So erlebte der Lyriker Mendelssohn keinen Sturm und Drang. Er war auch kein Bahnbrecher, der kühn nach Neuland forschte. Aber auf bekanntem Terrain bewegte er sich als ein Meister. Die ungeheuer neutrale Kunst Johann Sebastian Bachs hatte ihn schon frühzeitig allzu stark ergriffen. Da konnte es für ihn auch in der subjektiven Form der Lyrik kein Ringen und Suchen mehr geben.

Mendelssohn ist als Liederkomponist reiner Melodiker. Klar

und von wunderbarem Ebenmaß ist stets die Form, erstaunlich der unerschöpfliche Reichtum an neuen Wendungen in einem so engumschriebenen Kreis. Das Dichterwort ist ihm nur Mittel zum Zweck, Musik zu machen, aber in ganz anderer Art als Schubert, der selbst die belangloseste Poesie mit einem Goldregen von Tönen überschüttete. Schubert musizierte aus sich heraus, Mendelssohn in sich hinein. Schubert dichtete den Dichter gewissermaßen um, schuf durch die Kraft seiner Individualität etwas ganz Neues, ein Drittes, während Mendelssohn das Dichterwort nur in seine Sprache übersetzte. So mußte Schuberts Genie darauf bedacht sein, von dem Gedicht hingerissen, Charakteristisches zur Welt zu bringen. Mendelssohn konnte sich damit begnügen, die Stimmung der Verse zu unterstreichen und mit leichten Farben auszumalen. Er zögerte auch nicht, die Worte des Gedichts zu ändern, um eine melodische Phrase oder eine Rundung in der Form zu retten. Dabei schreckte er selbst in merkwürdiger Freimütigkeit vor Sinnentstellungen nicht zurück. Er verzichtete auf den Prunk großer Steigerungen, war von einer Sparsamkeit ohnegleichen in der Begleitung und strebte meist nicht einmal nach Charakterisierungseffekten. Die Gesangsmelodie ist ein Selbständiges, Ganzes für sich. Die Begleitung unterstützt sie nur. Aber trotzdem sind Stimme und Klavier innig verbunden, ein Ganzes voll Zauber und Wärme, Leben und Gefühl.

Schon die Wahl der Texte zeigt Mendelssohns Selbstbeschränkung und sein engumrissenes Ideal in der Lyrik. Die Ballade fehlt, dämonische Töne klingen außer etwa im „Hexenlied“ nie an. Der Grundton, der alle 79 Lieder trägt, ist volkstümliche Innigkeit. Leise Wehmut und Sentimentalität schimmern an den meisten. Die Erfordernisse der Volkstümlichkeit erfüllen sich, und Mendelssohn wäre allein durch Lieder wie „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ oder „Leise zieht durch mein Gemüt“ den Deutschen unsterblich geworden.

An der Spitze seiner Dichter steht der Jugendfreund Karl Klingemann, ein liebenswürdiger, aber für unsere Begriffe schwacher Poet mit acht Texten, Heine folgt mit sechs, auch Volksliedertexte aus dem Wunderhorn, Altdeutschen, Schwedischen und Spanischen sind sechs zu finden, Eichendorff und Voß inspirierten ihn je fünfmal, Goethe und Lenau je viermal. Unter den übrigen Dichtern interessieren uns noch Uhland, Tieck, Moore, Byron, Geibel, Hölty und

Hoffmann von Fallersleben. Die Auslese ist nicht groß. Wir erleben nicht das völlige Aufgehen des Komponisten in einer Dichternatur wie bei Schubert, Schumann oder Wolf, dieses Hingerissensein und leidenschaftliche Verbrennen in der Poesie. Wir sehen einen bunten Strauß lieblicher Blumen, jede einzelne ein Meisterwerk in der Harmonie ihrer Schönheiten und alle geeint durch das Band der Seele des Schöpfers. Meist sind es Natur- und Wanderlieder, einfache lyrische Stimmungen ohne Probleme.

In den Heften opus 8 und 9 sind die frühesten Lieder vereinigt. Schlichte Harmlosigkeit. Freude am hellen melodischen Aufschwung ist ihr Wesen. Unbekümmert streift der junge Mendelssohn selbst die Grenzen des Banalen; hat er doch sogar die Trivialität begangen, die dilettantischen Versuche seiner Schwester Fanny in diese Opusnummern mit aufzunehmen. „Andres Maienlied", das Hexenlied von Hölty, fällt aus dem Rahmen. Hier pulst wirkliche Leidenschaft, entlädt sich ein stürmisches Temperament frei und ohne Sentiment. Der Ausdruck ist wahr und packend und bis zum Schluß mit großem Geschick gesteigert. Bemerkenswert ist die charakteristische Ausnutzung des Tremolos in der Begleitung. Meist aber finden wir den einfachen volksliederartigen Ton in den kurzgefaßten Liedern, die dazu noch oft als Strophenlieder geschrieben sind. Unbefangen komponierte selbst der 21jährige Mendelssohn noch an einem Gedicht wie Uhlands „Frühlingsglaube" vorbei. Es ist eine merkwürdige Naivität in all diesen früheren Liedern. Auch manches aus dem Nachlaß muß man wohl in diese Zeit setzen. Anderes dagegen ist von außerordentlicher Intensität des Ausdrucks, wie beispielsweise „Des Mädchens Klage" mit seiner wogenden Begleitung, die innige, stimmungsvolle Romanze „Schlafloser Augen Leuchte", die zuerst in einem Album bei Breitkopf & Härtel erschien, und der echte Romanzenton in den beiden Eichendorffschen Gesängen „Das Waldschloß" und „Pagenlied".

Die übrigen 45 Lieder verteilen sich auf die Opusnummern 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86 und 99. In ihnen spricht sich mit geringen Ausnahmen der reife Künstler aus. Die besten sind nahezu Volkslieder in ihrer schlichten, einfachen Gestaltung. Immer wieder kommen wir auf das Wort „Innigkeit", wenn wir Mendelssohns Note im Lied beschreiben wollen. Seine Größe verbirgt sich oft in unschein-

barem Gewand. Man fühlt die sorgsame Arbeit nicht, die hinter dem Gefüge liegt. Alles gibt sich mit der Selbstverständlichkeit, die das Zeichen der Vollkommenheit ist. Kristallklar ist der Satz, durchsichtig und niemals überladen. Die Deklamation ist aus dem Dichterwort heraus empfunden und wird von einer Melodie getragen, der die schöne Linie über alles geht. Poetische Wahrheit liegt darin. Und niemals wohl komponierte Mendelssohn mit dem Hintergedanken auf äußerliche Wirkung. Seine ganze Seele schlummert in den Liedern, diese reine, ein wenig schwermütige große Seele des Gütigen, der von seinem Reichtum denen gibt, die nichts besitzen.

Oft hat er den Frühling besungen, in opus 19 Nr. 1 mit sanfter Anmut, in opus 34 Nr. 3 jubelnd und zum Schluß verträumend, aufbrausend in opus 47 Nr. 3, frisch blühend und prangend in opus 71 Nr. 2, und gemütvoll in opus 86 Nr. 6. Klingemanns Klingklangverse rufen nie das Tiefste in ihm wach; da ist er gefällig plaudernd und ein wenig sentimental. Aber welche unsagbare Gefühlskraft in Eberts „Das erste Veilchen"! Außerordentlich stark wirkt immer der Romanzenton, wie er in dem „Winterlied" aus dem Schwedischen, in „Neue Liebe" und „Reiselied" von Heine und „Da lieg' ich unter den Bäumen" schwingt. Wir wollen jedoch an die Perlen Mendelssohnscher Lyrik denken: die zu Volksliedern gewordenen „Leise zieht durch mein Gemüt" und „Es ist bestimmt in Gottes Rat", an das altdeutsche Minnelied, den stillverträumten „Morgengruß" (Heine), das zarte Nocturno „Venezianisches Gondellied", Lenaus „Schilflied", das von leisen Klangwogen umspielt wird, das abgründig tiefe „Nachtlied", von Eichendorff und Uhlands „Das Schifflein" in seiner keuschen Schönheit. Und wir fügen seiner lyrischen Krone den köstlichsten Diamanten ein: Heines „Auf Flügeln des Gesanges", wo Märchen, Traum und Liebe zu seligstem Klang geworden sind. Wollen wir noch Vergleiche ziehen? Die beiden Suleika-Lieder reizen dazu. Schuberts Nachbarschaft ist ihnen gefährlich. Sie halten trotz schönen Einzelheiten nicht stand. Da fehlte Mendelssohn die dionysische Schwungkraft Schuberts, ebenso wie ihm Schumanns erschütternde Tragik fehlt, wenn wir die Komposition von Heines „Allnächtlich im Traume seh' ich dich" betrachten. Aber die Vergleiche können Mendelssohns Wert nicht mindern. Er gab im Lied das, was er geben konnte, als ein wahrhaft großer Meister.

Das von den einstimmigen Liedern Gesagte ließe sich bei den Duetten Mendelssohns wiederholen. Ihre Kennzeichen sind eine echte, edle Volkstümlichkeit und eine ebenso süsse wie eindringliche Melodik. Sie sind fast durchweg homophon gehalten. Die beiden Singstimmen gehen oft in Terzen; aber immer ist die Zweistimmigkeit mit wunderbarer technischer Kultur geformt. Die Klavierbegleitung stützt nur akkordlich. Die Duette stammen zum größten Teil aus seiner reifsten Zeit. Opus 63 umfaßt sechs Nummern, innig, schwermütig, zart und von einem bezaubernden Schmelz in der Kantilene. Mendelssohn schrickt vor sinnverdrehenden Änderungen der Dichterworte nicht zurück, wo es ihm gilt, eine Stimmung nach seinem Geschmack zu gewinnen; ein merkwürdiges Verfahren bei seiner sonstigen Pietät vor dem Kunstwerk. In opus 77 stehen drei Duette, die die Vorgänger an Lieblichkeit und Frische des Ausdrucks noch überstrahlen. Drei weitere Duette hat Mendelssohn ohne Opuszahl veröffentlicht; sie bringen jedoch keine neue Note in das Gesamtbild.

Wir sprechen nun von dem Mendelssohn, der in allen Herzen lebt, dem auch Widerstrebende sich beugen; wenn wir von den „Liedern ohne Worte“ reden. In ihnen feierte der Meister seinen größten und ewigen Sieg. Er gab damit ein Werk, das neben Bachs Wohltemperierten Klavier, Mozarts und Beethovens Sonaten, Schuberts Impromptus, Chopins Nocturnes und Schumanns Jugendwerken zu den Evangelien gehört, an die alle glauben, die dem Klavierspiel huldigen. Der Lehrer vererbt sie den Schülern, und der Meister der Tasten (denken wir heute an zwei Antipoden: Ansorge und Paderewski), schmückt mit ihnen seinen Triumphwagen, zieht sie in den Glanz der Konzertsäle und predigt ihre unvergängliche Schönheit und Wahrheit allen, die hören wollen. Aber ihre Heimat ist nicht im Angesicht der Masse; sie gehören den stillen Feierstunden, der Dämmerung und dem Träumen am Klavier.

Eine tiefe, schwermütige Seele singt, was Worte nicht zu sagen vermögen. Es ist so viel Erinnerung in den „Liedern ohne Worte“ und so viel Resignation eines Weisen und gerade in der Resignation eine so unendliche Größe. Die Tage der Schwermut klingen darin nach, die im Leben des Künstlers so reich gesät sind. Und wiederum pulsen Lebensfreude und Leidenschaft in den Tönen, Urkräfte des Schaffenden, die sein bestes Erbteil sind. Über allem aber schwebt

der Wille zum Kunstwerk, eben der Wille zur Synthese, der nach Vollendung ringt und sie auch erzwingt.

Die vormärzliche Zeit liebte das Sentimentale. Das behäbige Tempo des Lebens förderte die Gefühlsseligkeit. Im Salon und Bürgerhaus war man zum Schwärmen geneigt. Diese Zeit verlangte eine Kunst der starken Gefühle. Schumann und Mendelssohn sind der Beweis dafür in der Musik. Doch wenn Schumann mit seinem ungeheuren poetisch-phantastischen Schwelgen die Dutzendmenschen vor den Kopf stieß, versöhnte Mendelssohns Abgeklärtheit die Gemüter und gewann sich alle Herzen. Sein Erfolg in der Zeit ist grenzenlos gewesen. Kein Meister ist von seinen Mitmenschen so geliebt und verehrt worden wie er. Er wurde erst durch die Kunst der starken Effekte und Erregungen in den Hintergrund gedrängt. Da hielt seine vornehme Reinheit, die Absichtslosigkeit seines Strebens nicht stand. Die Erschaffung einer wahrhaft geistigen Kultur aber — falls eine solche in diesem Jahrhundert überhaupt noch möglich ist — wird auch Mendelssohn zu seinem ganzen Recht verhelfen. Doch wir sprechen ja nicht von einem Toten. Sein Werk lebt und zieht seine Kreise, unaufhörlich und immer neue in jeder Generation. Seitdem das Phänomen Richard Wagner in historische Beleuchtung getreten ist und klare Köpfe den Nebel der verschwommenen Begriffe beseitigt haben, tagt es wieder in der deutschen Musik. Es tagt für die Kunst der stillen Größe, der tiefbeseelten Form und des Geschmacks an allem Guten und Edlen. Und erinnern wir uns der Hauptdokumente einer solchen hohen Kunst, so müssen wir auch Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ nennen.

Erst Schubert hatte die sogenannten Handstücke der Vorklassikerzeit in die Sphäre des modernen Kunstwerks erhoben. Die Form dafür war gegeben; es war die Liedform, die, unendlicher Varianten fähig, dem Ganzen klarste Proportion und künstlerischen Halt gab. Wir wissen von Schumann, wie diese Form zum Tummelplatz eleganter Routiniers wurde. All die Czerny, Pleyel, Herz und Hünten überschwemmten die Musikhungrigen mit formgewandter, glatter, aber flacher Musik. Ein Field ließ ernstere Töne erklingen. Seine Nocturnes haben nur den Fehler einer ermüdenden Weichlichkeit. Doch die Zeit liebte ihn. Erst Chopin machte ihn verstummen. Mendelssohn fand die brauchbare Form, lernte begierig von allen,

nicht zum wenigsten von Fields geschmeidigen Klavierfiguren und schuf den Gattungsbegriff der „Lieder ohne Worte“.

Wir vergessen die Lehrzeit unserer Jugend, fliehen die Erinnerung an dilettantische Unzulänglichkeit, an Stümperei, die das Erhabene zerfetzte, und erschließen uns das ungetrübte Bild eines Kunstwerks, das in seinem Gesamtanblick von reichster Mannigfaltigkeit und in jedem einzelnen Stück ein Kleinod von bewundernswerter Filigranarbeit ist. Den Schlüssel zum Werk kann uns nur der Schaffende selbst geben. Wir kennen Mendelssohns Abneigung gegen das Schreiben über Kunstdinge. Er würde uns im Dunkeln lassen, wenn nicht sein Werk selbst eine Sprache, deutlich genug für feine Ohren, redete. Aber einer seiner Jünger, Emil Naumann, hat nach Unterredungen mit Mendelssohn Aussprüche des Meisters niedergeschrieben, die uns doch von Wert sind. So sagte Mendelssohn: „Wir haben, wenn uns ein musikalischer Gedanke kommt, nicht danach zu fragen, ob derselbe originell sei oder nicht. Ist das Motiv nicht durch ein absichtliches Wollen oder Reflektieren entstanden, sondern eine Eingebung und innere Offenbarung, so vermögen wir ja ohnehin seiner Originalität weder etwas zuzusetzen noch zu rauben. Solche Eingebungen sind daher nur dankbar und wie ein reines Geschenk des Himmels zu empfangen. Was wir freilich später bei der musikalischen Durcharbeitung mit solchen uns ohne unser Zutun verliehenen Gedanken anfangen, wie wir sie organisch weiterbilden und bis zur vollendeten künstlerischen Form entwickeln — das ist unsere Sache, die Sache unseres Wollens, unserer Energie und Beharrlichkeit. Nach dieser Seite hin können wir daher nicht streng genug gegen uns selbst verfahren . . . Hätte ich mich durch die Bemerkungen anderer über mich dazu verleiten lassen, immer nur nach der Originalität meiner Gedanken zu fragen, ich hätte wahrlich nichts mehr schaffen können.“

Es ist uns, als hörten wir hier Mendelssohn über seine „Lieder ohne Worte“ sprechen. Was wir immer gefühlt haben, wird uns durch ihn selbst bestätigt. Kaum jemals ist eine Kunst freier von dem Suchen, ja dem Wunsch nach Originalität gewesen, als diese. Wir sehen es an der Melodik. Reihen wir die Perlen aneinander — sie sind oft aus demselben Material. Es gibt Anklänge, nicht ausgesprochene Wiederholungen (das scheint nur so bei der Kongruenz

der Modulationspartien). Wir sehen, daß ein Band all diese wortlosen Lieder eint. Der Melodie gebührt die Krone. Mendelssohn läßt sie frei schweben. Er zeichnet wunderbar klare und wohlgeformte Linien; aber die Farbe verwendet er sparsam. Er würzt niemals mit schrillen Effekten, mit Klecksen. Kaum braucht er die Unterstützung der chromatischen Mittelstimmen, die Chopin und Schumann so liebten. Die musikalischen Ereignisse wickeln sich klar ab. Und legen wir den kontrapunktischen Maßstab an, so finden wir die Gesetze des strengen Satzes in jedem der Stücke verkörpert. Hier herrscht keine schwüle Treibhausluft, auch kein mystisches Halbdunkel. Wir verspüren keine poetischen Surrogate, keine nervösen Erregungen krankhafter Lust am Seltsamen. Alles ist klar, allzuklar für Naturen, die nach Sensationen dürsten. Mendelssohn bedarf keiner versteckten oder verschleierten Andeutungen. Er kann und muß sich eindeutig und bestimmt aussprechen. Denn wir hörten schon einmal aus seinem Munde das antiromantische Wort: „Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren."

Die 48 Lieder ohne Worte erstrecken sich über alle Schaffensperioden des Meisters. Die acht Hefte opus 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102, in denen sie erschienen sind, machen keinen Anspruch auf Chronologie. Die beiden letzten Hefte enthalten nachgelassene Werke.

Opus 19 erschien im März 1834, ein Jahr nachdem Chopin seine ersten Nocturnes herausgegeben hatte. Schon zwei Jahre vorher hatte Mendelssohn aus Paris den Seinen geschrieben, daß er sieben Lieder ohne Worte veröffentlichen wolle. Aber seine Sorgsamkeit, die immer wieder Verbesserungswertes fand, verzögerte den Plan. Die ersten Lieder ohne Worte waren in der Schweiz, in Italien, ja in dem stark parfümierten Pariser Leben entstanden. In ihnen ist der Extrakt des jungen Mendelssohn enthalten. Sie besitzen eine unwiderstehliche Süße und Weichheit der Stimmung. In Nr. 1, E-dur, schwingt sich über wogenden Sechzehnteln eine zarte Melodie auf, die alle holde Schwärmerei auskostet. Nr. 2, a-moll, ist von ernstem, wehmütigem Charakter, schlicht und nachdrücklich deklamiert und zum Schluß in die tiefen Regionen versinkend. Der Kontrast darf nicht fehlen: Nr. 3, das frische Jägerlied in A-dur, bringt ihn mit

hellen Fanfaren, dem Halali der Hörner und einem pochenden, hinreißenden Rhythmus, der kein Verweilen kennt. Am Schluß grüßt Mendelssohn die Rheintöchter Wagners. Welche Ironie! Alles löst sich in flimmernde Klavierfiguren aus, wie wenn die Sonne durch die Baumwipfel bricht. Nr. 4, A-dur, gebietet stilles Verweilen. Eine schmelzende Melodik singt von Liebe und Sehnsucht. Das ist keine Übung für die Klavierstunden, sondern ein wundersames Meisterwerk. Leidenschaftlich erregt, begehrt Nr. 5, fis-moll, auf. Welche Kunst der Durchgänge! Die Melodie fiebert förmlich. Alles ist höchste Spannung; erst die Coda, die sich nach Dur wendet, spendet Ruhe. Die Melodik gleitet nun sanft dahin von spielerischen Figuren umrankt. Wir nähern uns einer Berühmtheit, Nr. 6 des Heftes; es ist das venetianische Gondellied, g-moll, 1830 an den Lagunen erdacht. Hier wird die Musik sublimster Ausdruck, ganz Traum und völlig entmaterialisiert. Leise wogt die Begleitung, da erklingt der ferne Ruf der Gondoliere, ein Gruß, der an den Fassaden feierlicher Paläste entlangtönt. Und das Lied hebt an, von einer Innigkeit und bezaubernden Süße erfüllt, wie sie nur die Nächte Italiens durchbebt. Weich schmiegen sich die Terzen und Sexten aneinander. Tränen und Seufzer hängen daran. Es verklingt, und traumhaft hallen die Rufe aus der Ferne nach.

Das zweite Heft, opus 30, hat den Jugendton nicht mehr. Mendelssohn hatte menschlich Schweres erfahren, und was früher als Melancholie in seiner Musik durchschimmerte, war nun Resignation geworden. Als ein Großer durchschaute er früh die Nichtigkeit unserer Bestrebungen, und eine leise Schwermut nahm ihn gefangen. Aber die Innigkeit und Tiefe des Gefühls war vielleicht noch gesteigert. Nr. 1, Es-dur, nannte Mendelssohn selbst damals in einem Brief an Klingemann sein bestes, was er bis dahin gemacht hatte. Das Lob sagt nicht zuviel; es quillt über von seelenvoller Melodik. Das zweite, b-moll, greift noch einmal in die Jugendjahre zurück. Schumann fiel dabei Jägers Abendlied von Goethe ein. Das hat manches für sich. Mendelssohn fand den Schluß etwas gewöhnlich, und wir geben ihm recht. Nr. 3, Es-dur, ein Idyll, zart und blühend. Nr. 4, fis-moll, läßt stärkere Akzente reden. Es ist von schwermütiger Leidenschaft erfüllt. Nr. 5, D-dur, ist eine reizende Spielerei aus den frohen Düsseldorfer Tagen. Auf den rollenden Baßfiguren schwimmt

eine liebliche Melodie und zum Schluß löst sich alles wie ein Hauch auf. Nr. 6, fis-moll, das zweite venetianische Gondellied, führt uns wieder in die üppige Farbenpracht des Südens zurück. Es ist eine Erinnerung, ein Nachtstück, glühender als das erste, von Visionen erfüllt, von Rufen durchzuckt und von schroff hereinbrechenden Triolen erschüttert. „Man muß sehr viel Pedal dazu nehmen, und es muß nicht allzu langsam schwimmen", meinte Mendelssohn nüchtern.

Der Charakter der „Lieder ohne Worte" ist in diesen beiden ersten Heften deutlich umschrieben. Mendelssohn war nicht darauf aus, Geniefahrten in unentdeckte Kunstgebiete zu unternehmen. Der Grundton seiner Klavierlyrik blieb derselbe. Sentimental gestimmt zeigt sich Nr. 1 aus dem dritten Heft, opus 38. Wir vergessen seine langgezogene Es-dur-Melodik bald. Aber Nr. 2, c-moll, ist wieder ein echtes Meisterwerk, ein schwermütiges Herbstlied, voll welker Hoffnungen. Nr. 3, E-dur, hilft bei eindringlichster, herrlichster Melodik der Virtuosität zu ihrem Recht. Es ist grenzenlos jubelnder Frühling darin. Wir übergehen das leichtgefügte A-dur-Lied Nr. 4. Das folgende in a-moll dagegen hat Größe und ungeheure Intensität der Leidenschaft. Die Staccato-Bässe verstärken noch die mit Synkopen belastete Erregung der Melodie. Eine Ballade von Kampf und Untergang, die wie im Sturm vorüberzieht. Berühmter aber ist das letzte Stück des Heftes, das As-dur-Duetto. Die Virtuosen haben es dankbar in den Konzertsaal getragen mit seiner sangvollen Melodik, dieses weiche, heimliche Zwiegespräch voller Seligkeit und Hingabe.

Wir befinden uns im Gleichmaß der Betrachtung. Überraschungen harren unser nicht mehr. Auch opus 53 hat die Vorzüge seiner Vorgänger. Aber es scheint uns, als seien gewisse Phrasen bereits Manier geworden. Nur Mendelssohn durfte es sich gestatten, in solchem Grade der gleiche zu bleiben. Er schwärmt in dem weichen As-dur-Lied (Nr. 1) und spricht zu den empfindsamen Herzen junger Mädchen. Nicht viel anders in Nr. 2, Es-dur, nur eindringlicher und bewegter. Nr. 3, g-moll, hat viel mehr Charakter und Männlichkeit. Feierliches Versinken in tiefste Regionen des Herzens aber erleben wir in Nr. 4, F-dur. Das ist ein Glaubensbekenntnis des Meisters, und wir können es nicht ohne Ergriffenheit hören. Erinnerungen an Schottland werden in dem „Volkslied" (Nr. 5, a-moll) wach, ein Rund-

gesang, der sich zu chorischen Wirkungen steigert. Bei Nr. 6, A-dur, haben die Italiener Pate gestanden; die leichte Melodik beweist es.

Auch opus 62 gibt uns keine Rätsel auf. Die Gefälligkeit des ersten Liedes (G-dur) und die Geschwätzigkeit des zweiten (B-dur) fesseln uns nicht dauernd. Aber Nr. 3, e-moll, jener Trauermarsch, der in Moscheles' Instrumentierung bei Mendelssohns Totenfeier gespielt wurde, greift uns an die Seele. Die gebieterischen Triolen künden Ergreifendes an. Majestätisch zieht der Schmerz an uns vorüber. Schneidende Dissonanzen klagen unermeßliches Leid. Kein versöhnender Schimmer fällt darauf. Vor solcher Ausdrucksgewalt verblaßt das folgende harmlose G-dur-Lied, und erst Nr. 5, a-moll, reißt uns wieder mit sich fort. Es ist ein Venetianisches Gondellied, das dritte, eine wehmutsvolle Romanze aus verklungenen Tagen. Wieder rufen die Gondoliere, wieder schaukeln weiche Terzen und Sexten auf wogender Begleitung. Die Erinnerung wird wach, und die Seele gewinnt ein verlorenes Paradies zurück. Und nun nähern wir uns dem Lieblingsstück des Bürgertums, jenem Allegretto grazioso, A-dur, das „Frühlingslied" genannt wird. Es läßt sich kaum etwas Duftigeres, Schwebenderes denken, als es diese von schnellenden Arpeggien getragene Melodie ist. Wer die Grazie liebt, wird sich vor diesem Meisterwerk beugen.

Opus 67 ist das letzte Heft der Lieder ohne Worte, das zu Lebzeiten Mendelssohns erschien. Der Meister verleugnet sich in keiner Note. Welcher Reichtum an harmonischen Wendungen und Ausweichungen von bedeutungsvoller Kühnheit, um die Dominante zu erreichen! Hier ist die Harmonie wirklich noch ein Ausdrucksmittel höchster Art, das wohlüberlegt und mit feinstem Geschmack gehandhabt wird. Nr. 1 des Heftes, Es-dur, sagt uns nichts wesentlich Neues. Aber das zweite, fis-moll, ist ein Gipfel. Zitternd, stoßhaft drängt die Begleitung vorwärts, während die schmelzende Melodie oft verweilen möchte. Wie ein Volkslied singt Nr. 3, B-dur; man kann sich nur Eichendorffsche Verse dazu denken. Das vierte hat es zu allgemeiner Beliebtheit gebracht. Spinnerlied nennt man das Stück wegen seiner surrenden Lebendigkeit, und man könnte ganze Spinnstubengeschichten junger Mädchen darin erlauschen. Eine Welt trennt es von dem nächsten, dem tieftraurigen h-moll-Lied, in dem der Schmerz eines Einsamen schluchzt wie eine Reminiszenz an

Schuberts „Leiermann“. Das sechste, E-dur, führt uns ins Leben zurück, ein leise schaukelndes Wiegenlied.

Die beiden letzten Hefte, opus 85 und opus 102, enthalten Nachlaßwerke. Auch sie zeigen uns keine neue Seite Mendelssohns, wohl aber die alten in unvergänglicher Frische und Fülle. Zwar spricht manchmal Konventionelles aus ihnen, wie in dem lieblichen F-dur-Stück (opus 85, Nr. 1), und dem folgenden in a-moll. Aber der schwärmende Meister, der den Frühling liebte, schuf Nr. 3, Es-dur, ungestüm aufbrausend, breit ausladend und mit jubelnden Fanfaren Freude verkündend. Dann die beiden Liebeslieder Nr. 4, D-dur, und 5, A-dur, voller Keuschheit und Anmut. In dem sechsten, B-dur, ist mehr Wille als Herz, mehr Ebenmaß als Schönheit. Das erste Lied aus opus 102 läßt den Melancholiker zu Worte kommen. Trübe Stimmung wechselt mit heftigem Aufbegehren. Der Schluß zerfließt vor Schmerz. Nr. 2, D-dur, atmet die ruhige Größe und Empfindungsgewalt eines Erkennenden. Nr. 3, C-dur, schmeichelt denen, die das Konventionelle lieben, aber das vierte (g-moll) ist ganz in venetianische Glut getaucht; die tiefe Leidenschaft eines Suchenden spricht daraus. Einen schroffen Gegensatz bringt das fünfte, überaus lieblich in seinem beglückend durchsichtigen Gefüge und von einer faszinierenden A-dur-Leuchtkraft. Und lichteste Klarheit beendet das Wunderwerk der Lieder ohne Worte — C-dur, letzte Vergeistigung der Töne, ein Stück, das dem Ganzen einen Schlußstein von Händelscher Reinheit setzt.

In seinen Liedern ohne Worte haben wir den ganzen Mendelssohn. Es gibt keine Saite in seinem Schaffen, die hierin nicht anklänge. Sein edles Menschentum offenbart sich in ihnen ebenso wie seine hohe Kultur als Künstler. Der Synthetiker stützt den empfindsamen Lyriker und umgekehrt. Es ist eine Kunst für die feinen Geister, und man muß einen erlesenen Geschmack besitzen, um ihre Feinheiten voll auskosten zu können. Liegt auch auf einigen ein leichter Staub von Vergänglichkeit, von Erinnerung an Vergangenes, so verkünden doch die meisten von ihnen Leidenschaften, Gefühle und Gedanken, die nicht nur für ehemals und heute Gültigkeit haben, sondern deren Intensität und Wahrheit die Zeit und ihre Wandlungen überdauern.

KLAVIERMUSIK

Das Klavier ist das Instrument der intimen persönlichen Aussprache des Tondichters. Hier ist er sich selbst Interpret und gibt das Unmittelbare. Die Entwicklung der musikalischen Kultur ist von dem Klavier entscheidend beeinflußt worden. Alle großen schaffenden Musiker waren Herrscher im Reich der Tasten. Da eroberten sie sich ihre Welt und machten sich die Materie untertan. Deshalb ist auch der Klavierstil das sprechendste Dokument des Komponisten. Er offenbart den Grad der Meisterschaft, er legt Zeugnis ab für die Technik und ihre Vergeistigung.

Mendelssohn wuchs am Klavier auf. Als Kind schon erlag er dem Zauber der schwarzen und weißen Tasten und fühlte sich auf ihnen heimisch. Das Mechanische fiel ihm wie von selbst zu, und der Geist wurde in der hohen Schule des Klavierspiels gebildet: Bachs Wohltemperiertes Klavier war das Evangelium, an das er schnell glauben lernte. Haydn, Mozart, Beethoven blieben ihm nicht fremd. Ludwig Berger verstand es, sie zu interpretieren. Aber, auch was der Tag hervorbrachte, fiel ihm zu, all die vielen Namen, die uns heute nichts mehr bedeuten, und nur noch die Musikgeschichte mit Ballast füllen. Gewiß, Mendelssohns heller Geist durchschaute sie bald, aber sie waren als Fingerzeige nicht zu verachten.

Die Erziehung verhinderte das Werden eines Podiumshelden und schuf einen Künstler. Mendelssohn stand als Virtuose auf hoher Stufe. Wir wissen, daß es keine Schwierigkeiten für ihn gab. Schumann konnte seine Energie, den Zug ins Große, nicht genug rühmen. Die überströmende Kraft faszinierte ebenso wie der berückende Farbenreichtum seines Anschlags. All dies stand nie im Dienst des Alltags, oder des Götzen Publikum. Mendelssohn war nur der Apostel des Großen; aber er predigte auch sein eigenes Evangelium.

In Mendelssohn sehen wir den letzten Meister der Improvisation, der großen Kunst Bachs, Mozarts und Beethovens. Die Erregung des Augenblicks beflügelte die Phantasie, und das riesige Können ordnete die Gedanken schon im Entstehen. Das imponierte den Zuhörern; aber Mendelssohn war dieser Kunststücke bald müde. Selten nur hat das Improvisatorische auf sein Schaffen abgefärbt. Für ihn blieb es schließlich nur Präludium zur Tat, Mittel zum Zweck.

Mendelssohns Individualität hob sich auch im Klavierspiel deutlich von seinen berühmten Zeitgenossen ab, von den flinken Tastenrührern wie Herz, Thalberg und Kalkbrenner sowohl als auch von den wirklichen Künstlern wie Chopin, Liszt und Moscheles. Dieser hat auf ihn am stärksten eingewirkt. Auch der junge Schumann hatte nur eine Sehnsucht: Moscheles gleich zu werden. Mendelssohn ging es nicht anders. Und er erreichte sein Vorbild. Ja, Moscheles' Einfluß drang sogar bis in die Klavierfiguren Mendelssohns. Daß Hummel und Field einen gewissen Eindruck machten, ist eigentlich selbstverständlich. So bildeten sich Spiel und Stil aus den Vorbildern klassischer Meister und Zeitgenossen und aus Eigenem. Doch nicht alles, was Eindruck machte, färbte ab. Weder Schumann noch Chopins Klaviersatz vermochten Mendelssohns sichere Klarheit zum Schwanken zu bringen. Fast heftig verschloß er sich dagegen. Ihm genügte die äußerlich einfachste Formung seiner Klaviergedanken. Und in dieser Durchsichtigkeit und Einfachheit, in dieser strengen Satztechnik erkennen wir seine Eigenart. Das war der Mantel, der seine „eigne Armut an neuen Wendungen für's Klavier", die er Moscheles einmal klagte, bedecken mußte. Er kannte gewisse chorische Effekte, liebte es oft, die Begleitungsfiguren auf beide Hände zu verteilen. So wenig man eigentlich von einem spezifisch Mendelssohnschen Klaviersatz sprechen kann — er ist doch vorhanden, bei ihm selbst, und dann vererbt auf eine unabsehbare Reihe von Epigonen.

Wir belauschen den Meister in seiner Geisteswerkstätte. Dem Klavier vertraut er seine Träume an. Er improvisiert und gestaltet im Spiel. Die Konturen bilden sich, die Phantasie erfindet leuchtende Farben. Endlich setzt der bewußte Wille zur Synthese ein und schmiedet Form und Inhalt zu einem ganzen. Hier, im Klavierwerk, finden wir die intimsten Bekenntnisse des Menschen und Künstlers. So war es bei Händel und Bach, bei Haydn, Mozart und Beethoven, bei Schubert und Chopin, Schumann nicht zu vergessen, und so war es auch bei Mendelssohn. Hier sprechen Liebe und Leidenschaft eine besondere Sprache voller Heimlichkeit und Tiefe. Hier projiziert der Schaffende seine Kunst als Ausübender auf das Werk, das er ersinnt.

Ein glänzender Pianist, wie Mendelssohn, war stets in Versuchung, für sein Instrument zu schreiben. Chopin ist dem Zauber der

Tasten völlig erlegen. Schumann war für zehn Schaffensjahre ausschließlich durch sie gefesselt. Mendelssohns Streben ging jedoch schon früh ins Universale. Die Klavierwerke ziehen sich neben größeren Arbeiten durch sein ganzes Leben. Sie waren Ruhepunkte für ihn, in denen er neue Sammlung fand. Wie ein Kranz schlingen sich die „Lieder ohne Worte" um sein Gesamtwerk. In ihnen sahen wir sein Meisterlichstes. Und auch in der Fülle seiner übrigen Klaviermusik werden wir erkennen, daß die großen Tonereignisse fast immer in der kleinen Form geschehen. Mendelssohn kommt nur mit Aufopferung der tonlichen Konzentration über die Liedform hinaus. (Die Ausnahmen davon liegen in den Ouvertüren, der Symphonik und Kammermusik). Er gerät ins Plaudern und wird geschwätzig. Es ist zwar stets liebenswürdig, elegant, schmeichelnd, was er sagt; aber die Tiefe und innere Notwendigkeit fehlen dann. Dies ist der Mendelssohn, der vergessen worden ist; ganz ein Kind seiner Zeit, die umständlich und breit mit verbindlichem Lächeln zu erzählen liebte und auch für Kleinigkeiten viel Muße hatte.

Die Opusnummern geben uns keinen Anhalt zu chronologischer Betrachtung. Früh Entstandenes ist oft erst spät der Öffentlichkeit mitgeteilt worden. Vieles hat sogar erst aus dem Nachlaß zum Verleger gefunden. Doch suchen wir den Weg vom Kleineren zum Größeren.

Opus 5 „Capriccio", ein Stück ganz aus Jugend und Spielfreude. Der Sechzehnjährige schrieb unbekümmert um Längen, störte sich nicht an rhythmischer Eintönigkeit und schwelgte im Figurenwerk. Immerhin zeigt sich schon Mendelssohn in dieser Musik. Aber in den sieben Charakterstücken opus 7 sah er durch die Brille der alten Meister. Man stößt auf viel Händelsches und fühlt Bachschen Einfluß. Die Formung aber ist prägnanter geworden, und die Stimmung kann nun voll ausklingen, ohne zu ermatten. Empfindsames und Neckisches wechselt mit Fugen, Sehnsüchtiges und Spielerisches verschmäht nicht die Regeln des strengen Satzes. Aber der Meister grüßt uns in opus 14, dem berühmten „Rondo capriccioso". Dieses Werk atmet die Frische und den Geist der Sommernachtstraum-Ouvertüre. Wir hören das Huschen und Kichern der Holzbläser, den schmelzenden Gesang der Celli und das Seufzen der Violinen. Die Elfen sind wach. Eine breite E-dur-Einleitung bereitet das Spiel vor. Alle guten

Geister Italiens haben Mendelssohn hier inspiriert. Das zittert vor Leidenschaft und Seligkeit in der weitgeschwungenen Melodie. In zögernden Sechzehnteln steigt das Spiel nach oben, und nun beginnt in e-moll das Märchen von den seltsamen Wundern des Waldes im Mondenschein. Alles ist Grazie, Hauch und Traum. Der hüpfende $^{6}/_{8}$-Rhythmus herrscht, ähnlich wie in opus 5, aber um vieles delikater behandelt. Gesangvolle Episoden und üppige Figurationen tragen neue Farben dazu. Das Spiel sinkt schließlich ermüdet in die tiefen Regionen des Klaviers, und eine donnernde Oktaven-Coda sucht den großen Effekt, zerschmettert aber die Stimmung.

Das Capriccio hatte es Mendelssohn angetan. Immer wieder kam er auf diesen Charakter zurück. 1829, in England, schrieb er die „Drei Phantasien oder Capricen" opus 16. Sie sind für Ladys erdacht. Es ist galante Musik eines Weltmanns, der amüsant zu plaudern versteht, sehr klar und durchsichtig. Aber die Gefühle schwimmen nur an der Oberfläche. Nr. 2, ein Trompetenstückchen, ist wieder eine Reminiszenz an den Sommernachtstraum. Ausladender, breiter in der Form sind die „Drei Capricen" opus 33. Sie sind auch leidenschaftlicher und stärker im Ausdruck. Namentlich die zweite ist ein Meisterstück, von prachtvollem Kolorit und einer Kunst der Artikulation, die echt Mendelssohnisch ist. Schumann meinte, der Komponist könne damit das liebenswürdigste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen. Der berückende Glanz der duftigen, schwebenden Melodik macht selbst Übertreibungen noch wahr. Die erste und dritte Caprice dienen nur als Folie. Man vergißt sie bald wieder, wie man schöne Frühlingstage vergißt, wenn der Sommer da ist. Bei dem 1838 geschriebenen „Andante cantabile und Presto agitato" kann die Länge nicht ersetzen, was an Tiefe fehlt. Es ist zuviel Glätte in solcher Musik. Auch das „Scherzo a Capriccio" hat das ewige Lächeln und ermüdet, wie das „Albumblatt" opus 117, das „Capriccio" opus 118, das „Perpetuum mobile" opus 119, Stücke, die nur der Name des Meisters vor dem Nichts gerettet hat. Muß man nicht auch die „Kinderstücke" opus 72 dazu rechnen, die durch Schumanns unendlich poetischere und packende Jugendstücke in den Schatten gedrängt worden sind? Hier sind die Farben verblaßt. Kinder suchen eine andere Welt, bunter, lebendiger und frischer.

Bleiben wir bei der kleinen Form. Da fordern zunächst die

„Präludien und Fugen", opus 35, unsere Beachtung. Der eifrige Zelterschüler, der an Bachs Wohltemperiertem Klavier groß geworden war, mußte sich vor der Welt als Meister der Fuge zeigen. Bachs ungeheures unerreichbares Vorbild trieb ihn zu höchstem Ernst. Es gibt für die Fuge nur diesen einen Maßstab, den keiner vor und nach Bach je erreicht hat. Die einzigartige Vereinigung von polyphonem und harmonischem Empfinden, von Stimmführung und Stufe fand sich nur in diesem einen Geist in solcher Vollendung. Auch Mendelssohn konnte das Letzte nicht gelingen. Seine Präludien und Fugen sind meisterlich geformte Stücke, die einen außerordentlich hohen Stand von Kultur des strengen Satzes zeigen. Er wirft die Kraft und den Zauber seiner Melodik in die Wagschale, und sie neigt sich stark zu seinen Gunsten. Aber wir sehen es: die Thematik seiner Fugen läßt eine Entwicklung zu Bachscher Höhe, eine dramatisch bewegte Zuspitzung der Ereignisse, wie sie bei dem Thomaskantor selbstverständlich war, nicht zu. Und doch: was für Gipfel sind sie den satzgerechtesten Handwerkerfugen gegenüber. Das Leben quillt in ihnen. Welch eine poetische Fülle in den Präludien! Wie scharf sind sie charakterisiert. Das fünfte der Reihe ist wohl das Tiefste, was seit Bach auf diesem Gebiet geschrieben worden ist. In den Fugen siegt oft die schöne Linie über den Charakter. Romantik muß hier ersetzen, was bei Bach höchste Vergeistigung des Materiellen war. Ein „Präludium und Fuge" in e-moll gab Mendelssohn gesondert heraus, ein Werk mit wirksamer Thematik. Die Fuge beginnt mit einem charakteristischen Septimensprung und scheint fast für die Orgel gedacht zu sein. Die „Drei Präludien" aus dem Nachlaß, opus 104, schlagen die Brücke zu den Etüden.

Der pianistische Drang in Mendelssohn konnte an der Etüde nicht vorübergehen, in der damals namentlich sein Freund Moscheles brillierte. Aber er streifte sie nur gelegentlich, und es ist, als lächle uns der Alleskönner aus ihnen entgegen. Die f-moll-Etüde aus 1836 nannte er selbst „tirée de la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis" — ein Presto-Glanzstück. Auch die drei Etüden, opus 104, haben den Glanz und das Parfüm des Salons. Ihre Effekte schmeicheln den Sinnen, von ihren erzieherischen Werten ganz zu schweigen.

Einen Könner wie Mendelssohn mußte auch die Variationenform reizen. Vor seinen Augen hatte ja Schumann mit den Symphonischen

Etüden triumphiert und auf Beethovens Weg mit Erfolg weitergebaut. Das durfte ihn nicht ruhen lassen. Aber erst 1841 erfand er ein Thema in d-moll und schrieb darüber 18 Variationen, die „Variations sérieuses“, opus 54. Schon der Titel verrät, daß wir es nicht mit einem bloßen Virtuosenwerk, mit einer leichten Spielerei zu tun haben. Der Ernst des Themas spricht sich schon in den schwerwiegenden Synkopen und der schmerzlichen Chromatik aus. In der ersten Variation wird es von einer laufenden Mittelstimme getragen, in der zweiten nimmt auch die Oberstimme an der Figuration teil. Das Spiel steigert sich staccato in der dritten und vierten Variation zu immer größerer Lebhaftigkeit. Das Agitato-Intermezzo der fünften läßt ganz neue Farben aufleuchten. Sprunghaft zerrt die sechste das Thema in die verschiedenen Lagen der Klaviatur, steigernd führt die nächste Variation dasselbe Spiel fort, bis in der achten und neunten alles in rollende Sechzehnteltriolen aufgelöst wird. Fugiert leitet Nr. 10 in die Anfangsstimmung zurück; wie ein Traum hebt Nr. 11 an und drängt zum Schluß gewaltig hin zu der stürmischen Entladung der zwölften Variation. Nr. 13 bringt das Thema wieder, quasi Cello; die Mittelstimme wird von hüpfenden Zweiunddreißigsteln umspielt. Eine Fermate trennt uns von der 14. Variation. Das Spiel hat sich nach Dur gewendet; in einem Adagio von unendlicher Gefühlstiefe strömt eine Seele ihr Letztes aus. Hier ist der Kulminationspunkt des Werkes erreicht. Wie ein Nachtstück geistert Nr. 15, wieder in Moll, vorüber. Und nun ergreift der Virtuose das Schlußwort, um den Träumer in die Wirklichkeit zurückzureißen. Glanzvoll wird das Werk gekrönt, das zu Mendelssohns hervorragendsten Meisterleistungen gehört. Den „Variations sérieuses“ ließ er im selben Jahr noch zwei weitere Variationenwerke folgen, opus 82, Es-dur, und 83, B-dur. Die Höhe ihres Vorbildes erreichten sie nicht; aber es ist viel lebensfrische Musik in ihnen. Die B-dur-Variationen hat Mendelssohn übrigens auch vierhändig gesetzt in opus 83a; da gewinnen sie noch an Leuchtkraft im Kolorit. Er fragte nicht nach der Wirkung, wenn ihn der Geist trieb, zu schaffen. Deshalb finden wir in allen Formen, die er pflegte, seine ganze Persönlichkeit. Auch die Variationen mit ihrem tiefsinnigen, edlen Inhalt und ihrem vornehmen Äußeren haben es uns wieder bewiesen.

Den Variationen, die von der kleinen zur großen Form leiten,

schließen sich wie von selbst die Phantasien und Sonaten an. Mendelssohn hat nur in seinen jungen Jahren Sonaten für Klavier komponiert. Fühlte er, als er damit aufhörte, daß ihm auf diesem Gebiet das Höchste nicht zu sagen vergönnt war? Beethoven war das Ideal, dem es nachzustreben galt. Schuberts romantische Überfülle kannte er noch nicht. Aber vor Beethovens letzten Sonaten mußte ein Strebender, der Neues bringen wollte, verzweifeln. Schumann rettete sich durch das Romantisch-Poetische. Mendelssohn jedoch suchte das Absolute. Und wir sehen ihn nun im Kampf mit der Synthese. Er unterlag. Seine Klaviersonaten sind Werke eines Epigonen, sind Vorstudien zu Größerem. Das Individuelle verbirgt sich in fremdem Gewand. Es drängt zwar schon nach oben; aber die Ehrfurcht vor dem erhabenen Vorbild lähmt ihm noch die Schwingen. In der E-dur-Sonate, opus 6, fällt das Streben auf, alle vier Sätze zu einem Ganzen zu verschmelzen. Vom dritten Satz, einem rezitativisch gehaltenen Stück, an tauchen die Reminiszenzen an das Vergangene auf. Es sind viele schöne Einzelheiten vorhanden; aber der Zug ins Große fehlt. Zu den Klavierfiguren hat Weber Pate gestanden. Die g-moll-Sonate, opus 105, und die in B-dur, opus 106, hat Mendelssohn selbst nicht veröffentlicht. Sie sind erst aus dem Nachlaß auf uns gekommen. Thematik, Modulationen, Formung der Gedanken, die kleinen Finessen des Satzes, die Behandlung des Klaviers — alles ist von dem galanten Wiener Stil. Nur in den langsamen Sätzen tauchen sentimentale Vorahnungen späterer Lieder ohne Worte auf. Man hört im übrigen auf Haydn, Mozart und den jungen Beethoven und freut sich eines so findigen Nachahmungstalents, ohne ergriffen zu sein. Sonate wollte Mendelssohn auch die 1833 entstandene fis-moll-Phantasie, opus 28, für Klavier nennen. „Sonate écossaise“ hatte er in der ersten Aufwallung auf das Autograph geschrieben. Aber das überwiegend Phantastische des Stückes ließ ihn auf die anspruchsvollere Bezeichnung verzichten. Stimmungsvolles liegt in den Andante-Partien des ersten Teils. Das andere ist geschwätzige Glätte. Und auch die „Phantasie über ein irländisches Lied“, opus 15, kommt nicht über das Sentimentale hinaus. Erwähnen wir nun noch das vierhändige „Allegro brillant“, opus 92, das mit blendender Geschicklichkeit und virtuoser Gewandtheit über Tiefen hinwegsteuert, so ist Mendelssohns reine Klaviermusik in ihrer Gesamtheit umschrieben.

Wir nähern uns Größerem, Meisterlichem, Mendelssohns Werken für Klavier und Orchester. Das Konzert ist Bekenntnis der Virtuosen und will die Menge gewinnen und bekehren. Es hat die formellen Richtlinien der Sonate angenommen, versucht also aus scharf kontrastierenden Einzelsätzen ein Ganzes zu bilden. Die äußere Entfaltung eines großen Apparats bedingt prägnanteste Thematik, und der solistische Ehrgeiz eines bevorzugten Instruments erfordert Glanz und Effekte. Nach Beethoven war das Klavierkonzert in die Hände der Kalkbrenner, Thalberg, Moscheles, Hummel und Herz gefallen. Die hatten es mit allem erdenklichen Prunk und Flitterkram behängt. Das Gedankliche, an und für sich schon schwach, war von Passagen überwuchert. Das Konzert war Paradestück für den eigenen Gebrauch reisender Virtuosenkomponisten geworden, die Form nur noch Vorwand für inhaltlose Spielereien. Die Eleganz und Geschwätzigkeit des Salons buhlte um die Gunst der Massen. Hier griff Mendelssohn ein und rettete das Konzert wieder in die Sphäre der Kunst hinüber. Sein Ideal war Beethovens G-dur-Konzert, das er immer wieder spielte. Die Vorahnungen der Romantik in diesem Werk bestärkten ihn in seinem eigenen Streben. Aber seine weichere Natur dachte in Moll, verwischte die strengen Konturen, schwärmte und plauderte und trug selbst das Leidenschaftliche noch mit liebenswürdiger Miene vor. Und bei allem Streben zum reinen Kunstwerk vergaß er nicht, daß der Virtuose auch sein Recht verlangen darf. Deshalb überschüttete er das Klavier mit pianistischen Effekten, namentlich in seinen spielfreudigen Schlußsätzen.

Als Mendelssohn 1832 das g-moll-Konzert für Klavier und Orchester, opus 25, komponierte, war er auf diesem Gebiet kein Neuling mehr. Er hatte seine Lehrlings- und Gesellenwerke schon hinter sich, ein Konzert für Klavier und Streichinstrumente in a-moll und zwei Konzerte für 2 Klaviere und Orchester in E-dur und As-dur. Seitdem waren fast zehn Jahre verstrichen. Er war ein anderer geworden, reicher, fertiger. Vielfältige Erlebnisse beflügelten seine Phantasie. Er hatte Italien genossen und freute sich an der Buntheit des Münchener Lebens, als er das g-moll-Konzert schuf. Eine bezaubernde jünglingshafte Frische liegt deshalb über dem Werk.

Aus der Tiefe drängen die Streicher vereint mit den Holzbläsern nach oben, immer energischer ausholend, bis das Klavier mit einem

kühnen Oktavenmotiv das Spiel an sich reißt. Fortissimo und vollgriffig klingt das Hauptthema an. Immer wieder mischen sich behende Figuren zwischen die trotzigen Oktavengänge. Endlich zeigt das ganze Orchester das Hauptthema in voller Größe. Das Klavier stellt rollende Passagen dagegen auf. In brillantem Schwung wird der Bogen zum Seitenthema gezogen, das mit seiner schmelzenden Innigkeit ganz dem Klavier anvertraut ist. Doch schon klingt das Oktavenmotiv aus der Einleitung wieder an. Das Orchester greift auf die Kantilene des Seitenthemas zurück. Vergebens. Die virtuosen Gelüste des Klaviers drängen zur Durchführung. Sie ist nur kurz. Auch die Reprise sagt nur noch das Allernotwendigste und verzichtet sogar auf das Seitenthema. Fanfaren leiten von g-moll über G-dur nach der Dominante von E. Das Klavier befestigt die Dominante und führt mit weichen Klängen in das Andante, ein schwärmerisches, tiefbeseeltes Lied ohne Worte. Die Celli stimmen es an, das Klavier trägt es in die höheren Regionen. Schwelgerisch wird E-dur ausgekostet. Das Klavier löst schließlich alles in zarte tremolandos auf, während Bratschen und Celli ihre Melodie dazu singen. Der stille beglückende Traum findet in langen Fermaten sein Ende. Der Virtuose verlangt sein Recht; für ihn schrieb Mendelssohn das sprühende, geistvolle, mit allen Effekten eines zündenden Klaviersatzes geschmückte Finale G-dur, das von einer Presto-Einleitung verheißungsvoll angekündigt wird. Man kann unschwer die leichte Hand des Sommernachtstraum-Komponisten darin erkennen. Eine schüchterne Reminiszenz an das Seitenthema des ersten Satzes unterbricht einmal das wilde Treiben. Aber schnell eilt das Klavier mit stürmischen Passagen dem Ende zu.

Fünf Jahre später schrieb Mendelssohn sein zweites Klavierkonzert in d-moll, opus 40. Es hat sich trotz allen Schönheiten die Gunst der Welt nicht so sehr erworben, wie das g—moll-Konzert. Technische Probleme enthält es nicht; das Klavier bringt dieselben Phrasen und Formen, die in der Zeit üblich waren. Aber Mendelssohn spricht sie mit eigener Betonung. „Das Lächeln um die Lippen hat niemand schöner als er“, sagte Schumann. Es ist eine reife süße Frucht, das d-moll-Konzert, von der Hand eines Meisters niedergeschrieben, der in der Schatzkammer seiner Phantasie nicht erst lange nach Einfällen zu suchen brauchte. In einer kurzen Einleitung

bedrängen sich Klavier und Orchester mit thematischen Bruchstücken, bis das Orchester mit voller Kraft das Hauptthema bringt. Das Klavier spinnt den Gedankenkreis weiter, verliert sich aber bald in feinziselierte Ornamentik, während das Orchester am Thematischen hängt. Das weiche, gefühlvolle Seitenthema in F-dur singt in seliger Versunkenheit seine Weise, bis das Hauptthema wieder aufbegehrt. Über Trillerketten des Klaviers geht es zur Durchführung, die sich aber nur auf Andeutungen beschränkt. Mendelssohn trägt den Kampf der Themen nicht in dramatischer Art aus. Nach einer wuchtigen Steigerung setzt die Reprise ein. Auch sie spricht sich kurz und bündig aus. Arpeggien des Klaviers leiten zum Mittelsatz über. Wieder ein Lied ohne Worte, wieder die Klage, die wir kennen, die alte Schönheit und Herzlichkeit. Unmittelbar knüpft das Finale, ein Presto scherzando, an. Orchester und Klavier werfen sich themathische Brocken und Ansätze zu, bis das Klavier schließlich Thema und Führung übernimmt. Im leichten flüssigen Plauderton steht der ganze Satz, in wirkungssicherer Abrundung Erfolg heischend und findend.

Ein Genosse der Glückstage des g-moll-Konzertes ist das „Capriccio brillante", opus 22, für Klavier und Orchester. Mendelssohn legte hier seiner Phantasie keine Fesseln an. Er vermied die Grenzen einer strengeren Formung der Gedanken. Wir sahen schon in den Durchführungsteilen der Konzerte, daß es sich bei der Durcharbeitung der Themen für ihn nicht um den Kampf zweier Prinzipien handelte, sondern vielmehr um ein leichtes Variieren und Weiterspinnen der Stimmung. Das Capriccio brillante ist galante Weltmusik, die in einer auserwählten, hochkultivierten Sprache angenehme Dinge sagt. Wie alle diese Werke Mendelssohns ist es glänzend instrumentiert und von einem berückenden Farbenreichtum. Eine weiche H-dur-Einleitung, die mit zarten Klavierarabesken geschmückt ist, führt zum eigentlichen Capriccio Allegro con fuoco in h-moll. Eine Reihe von bezaubernden Bildern entfaltet sich: das kapriziöse Hauptthema mit seinem pathetischen Anfang, ein kokett hüpfendes Nebenthema und ein üppiges, heiteres Thema, das mit seinem Marschrhythmus vieler Wandlungen fähig ist und schließlich nach einem bunten Treiben der Motive gewichtig das Schlußwort behält.

Weniger abwechselungsreich zeigt sich das „Rondo brillante",

opus 29 für Klavier und Orchester. Gewiß feiert die Virtuosität Mendelssohns Triumphe und seine Gewandtheit im Ausspinnen der Gedanken schafft Inhalt. Aber die Eleganz dieser Musik greift nicht ans Herz. Tiefer berührt uns „Serenade und Allegro“, opus 43, für Klavier und Orchester. Das ist eine innig gefühlte Abendmusik voll Schwärmerei und Mondschein, in wundersam zarten Farben gemalt, der ein urwüchsiges, fröhliches Allegro folgt, das Ganze auch ein Lied ohne Worte, das eine deutliche Sprache spricht.

Mit den Werken für Klavier und Orchester ist der Kreis der Klavierwerke Mendelssohns abgeschlossen. Auch in die große Form trug der Meister der Kleinkunst seine Prinzipien. Was ihm an innerer Geschlossenheit, an dramatischer Zuspitzung und Schlagkraft zu erreichen nicht vergönnt war, das ersetzte er durch die Intensität seiner gefühlsseligen Stimmung, durch seine vornehme Kunst der Überredung, die ohne große Worte in die Tiefe dringt. So blieb er auch in der großen Form der Meister, der ihr den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte.

Neben den Klavierwerken müssen die Orgelwerke Mendelssohns erwähnt werden. Von Jugend auf reizte ihn die Klangpracht der Orgel. Auf seinen Reisen verträumte er die schönsten Stunden in den Kirchen. Hier durchkostete er die Weihestimmung des Einsamen. Wir lesen in seinen Briefen, mit welcher Inbrunst er sich in den unerschöpflichen Farbenreichtum des Instrumentes hineinfühlte. Und es drängte ihn zu schaffen. Bachs Vorbild rief die „Drei Präludien und Fugen“, opus 37, in ihm wach, die Präludien poetische Verklärungen seiner Liebe und die Fugen Huldigungen eines Meisters vor dem Größten, ungeheuer gediegene Musik. Das Eigenste gab er jedoch erst in den „Sechs Sonaten für die Orgel“, opus 65. Hier strömt seine Phantasie hemmungslos aus. Es sind poetische Verklärungen seiner Frömmigkeit, seines Glaubens und seiner Hoffnungen. Die Gedanken sind von einer wunderbaren Reife und Fülle, mit dunklen Farben wie auf Goldgrund gemalt. Choralmelodien stimmen noch feierlicher, und die Künste des strengen Satzes heben die Musik in die Höhe des Objektiven, wo wir die letzte Vergeistigung erleben.

KAMMERMUSIK

Die Pflege der Kammermusik war für Mendelssohn eine Selbstverständlichkeit. Er war in der Verehrung der Klassiker erzogen und lernte frühzeitig sich selbst an den strengsten Maßstäben messen. Das häusliche Musizieren weckte, wie beim jungen Schubert, den Klangsinn für die intimste und vornehmste Aussprache der Jnstrumente. Kein Wunder, daß der Drang zur Synthese schon in dem Knaben wach war, der ehrgeizig seine Ideale in Mozart sah und anbetete. Mendelssohn hatte nicht wie Schubert und Schumann den Weg zur Kammermusik durch die musikalische Verklärung des Dichterwortes gewonnen. Romantischer Überschwang verleitete ihn nicht. Das Lyrische blieb im Hintergrund.

In der Kammermusik ist die Synthese alles. Haydn und Mozart, die die Grundsteine gelegt und Beethoven, der das grandiose Gebäude vollendet hat, haben damit zugleich die Gipfel der Kammermusikkunst erschaffen. Einem Mendelssohn, der nicht experimentieren wollte, blieb nur übrig, auf den begangenen Wegen weiter zu schreiten, bereits Gesehenes noch einmal in anderer Beleuchtung zu zeigen. Da er kein Form-Wandler oder -Stürzer war, konnte er nur in seiner Sprache die vielfältigen, unerschöpflichen Wunder der Sonatenform noch einmal erzählen. Das Melodische fesselt uns; hier liegt seine Stärke. In der Synthese huldigt er vielfach der Konvention. Jedoch er besitzt, was nur ein Genie besitzen kann: jene unnachahmliche, sinnvolle, sprechende Artikulation, die einen unendlichen Reichtum im Kleinen hervorzaubert. Und in allem lebt die Leidenschaft des Vollblutmusikers, ohne die nichts Großes zu denken ist.

Die Kammermusikwerke Mendelssohns sind auf seine Jugend und auf die reife Zeit verteilt. In der Mitte klafft eine Lücke von fast 10 Jahren. Die Zeit der Jugendwerke ist reich an Versuchen. Zwar gelangen die drei Klavierquartette 1822-24 auf den ersten Anstoß. Aber daneben wurden zahlreiche andere Werke niedergeschrieben, die unveröffentlicht geblieben sind. Nur die Violinsonate f-moll und das Klavier-Sextett D-dur haben sich aus diesen Jahren erhalten. Dem jungen Tastenhelden war es selbstverständlich, zunächst Klavierkammermusik zu komponieren, um sich selbst eine

glänzende Partie zu schreiben. Ihn lockte weniger die Möglichkeit tiefsinniger musikalischer Kombinationen. Das Reflektierende lag ihm fern. Sein Nachahmungstalent suchte vielmehr Gelegenheit zur Ergründung synthetischer Geheimnisse und Praktiken.

Der Geist der Kammermusik, die Freiheit und Selbständigkeit des Einzelnen im harmonischen Ganzen, verlangt die denkbar höchste Überlegenheit über Materie und Form. Rhapsodisches und Aphoristisches soll hier von rechtswegen keinen Platz finden. Auch der Effekt tritt in den Hintergrund; er bleibt dem monumentaleren Bau des Symphonischen überlassen. Die schwelgerische Phantastik der Romantiker schlug zwar eine Bresche in die Strenge der Tradition, dehnte und streckte die Form mit lyrischer Empfindsamkeit und Gefühlsseligkeit, sprengte sie auch wohl in dem ungestümen abenteuerlichen Drang, um jeden Preis Neuland zu finden. Aber Mendelssohn ging hier nicht mit den Genies, sondern lieber mit den Talenten seiner Zeit. Seine Ideale lagen hinter ihm. Bis in die Grenzen seiner Seele war er mit Pietät und Ehrfurcht vor dem vergangenen Großen erfüllt und er gewann, was er ersehnte: Die Verklärung des Überlieferten mit eigenem Geist.

Die drei Klavierquartette opus 1, 2 und 3 sind echte Jugendwerke, blühend und in einem unbefangenen, spielfreudigen Ton geschrieben. Bewundernswert ist die satztechnische Meisterschaft des Jünglings, der sie schuf, die leichte Hand, mit der die Linien gezogen sind und die farbige Mannigfaltigkeit der Instrumentierung. Natürlich ist ihre äußere Haltung einfach; zu komplizierteren Durchführungen kommt es nicht. Die galante Geberde stammt von den Wiener Meistern; aber auch Weber hat das seine dazugegeben.

Das c-moll-Klavierquartett opus 1 ist das Werk eines Dreizehnjährigen. Die drei Streicher beginnen mit dem Hauptthema. Das Klavier spinnt den Gedanken weiter. Die Streicher greifen ein mit einem Dreiviertel-Auftaktmotiv, das eine wichtige Rolle spielt. In der korrespondierenden Tonart, Es-dur, bringt das Cello das schmelzende Seitenthema. Triolen des Klaviers steigern das Spiel, noch einmal versucht das Hauptthema aufzukommen; aber ein energisches Motiv der Streicher schließt die Exposition. Die Durchführung wird vom Hauptthema und dem Schlußmotiv bestritten; sie ist kurz und läßt bald der Reprise den Weg frei, die den Satz mit lebhaftem

Schwung zu Ende führt. Adagio und Scherzo zeigen viel Einfluß aus der Melodik des jungen Beethoven. Manches ist zum Verwechseln echt nachempfunden. Auch der Schlußsatz verleugnet diese Herkunft nicht. Geschickt erzielt Mendelssohn bei Repetitionen neue Effekte durch Austauschen der Instrumente. Wie bei opus 1, beginnen auch in opus 2, dem f-moll-Quartett, die Streicher mit dem Hauptthema und überlassen dem Klavier das viel bedeutungslosere Seitenthema, das nur geringe Kontraste schafft. Die Durchführung ist kraftvoller als in opus 1; die größere Gewandtheit im Satz gestattet schon gewagtere Kombinationen. Eine schöngeformte Coda rundet den Satz ab. Das Adagio ist von innigster Melodik beseelt; sehr geschickt sind dazu die Tremolo-Effekte im Klavier und in den Streichern ausgenützt. Gefällig plaudernd, durchsichtig einfach gibt sich das Intermezzo. Erst der stürmisch auftretende und mit prächtigem Elan durchgeführte Schlußsatz erinnert wieder an die Jugend des Autors.

Eine Kluft trennt das dritte Klavierquartett, h-moll, opus 3, von seinen beiden Vorgängern. Hier ist ein Standpunkt der Reife erreicht, dem zur vollen Meisterschaft nur noch wenig fehlt. Das Klavier beginnt mit einem schwermütig lastenden Thema den ersten Satz. Die Streicher mischen sich klagend darein. Vorahnend lassen Klavier und Cello das Seitenthema in trübem Moll anklingen. Aber noch verlangt das chromatische Anfangsmotiv sein Recht. Erst nachdem die Dominante von D erreicht ist und die Streicher nacheinander auf dem Dreiklang in die Höhe gestiegen sind, singt das Klavier das herrliche Seitenthema in D-dur, langsam, aufstrebend. Das chromatische Motiv drängt sich dazwischen; dann erst kann der schwelgerische Nachsatz erklingen. Wir sind in D-dur. Eine kurze Überleitung führt zur Durchführung, Piu Allegro, die neben dem chromatischen Anfangsmotiv noch ein zweites, neues zur Diskussion stellt. Es wird alles gesagt, was zu sagen ist. Reprise und Coda führen noch einmal in die alte Stimmung zurück. In dem Andante erreicht Mendelssohn die Innigkeit des Ausdrucks der schönsten Lieder ohne Worte. Es ist ein unersättliches Auskosten süßer Melodik und subtilster Figurationen. Im Scherzo erleben wir eine flott hingeworfene Vorahnung des „Spinnerliedes“ mit seiner hastenden Geläufigkeit und Geschwätzigkeit. Größer, leidenschaftlicher reckt sich der Schluß-

satz auf. Er ist in jedem Takt mit Temperament geladen. Die Kantilene gewinnt nur wenig Raum. Immer wieder bricht der punktierte Rhythmus durch und reißt das Spiel in einen Wirbel, der bis zum Schluß von den brausenden Triolen des Klaviers umspült wird.

Zeitlich gehört mit dem letzten Klavierquartett das Sextett für Klavier, Violine, zwei Bratschen, Violincello und Baß, D-dur, opus 110, zusammen. Aber an Wert hält es den Vergleich nicht aus. Das Sextett ist ein Werk unbefangenster Jugend und Nachahmungsfreude. Der Ton ist frisch; aber Herz und Sinn sind noch so angefüllt mit anderen Idealen, daß das Eigene nicht zum Durchbruch kommt. Sehr geschickt hat der Fünfzehnjährige namentlich Mozart und Haydn die Kunstgriffe abgelauscht, und seine Melodien haben von ihnen die Weihe empfangen. Nur im Schlußsatz gerät er in die etwas vulgäre Phraseologie seiner Zeitgenossen und wird kindlich geschwätzig.

Reinste Epigonenmusik enthält die ein Jahr früher entstandene Sonate für Klavier und Violine, f-moll, opus 4. Eine andere Violinsonate in d-moll aus dieser Zeit und die F-dur-Sonate aus 1838 ließ Mendelssohn überhaupt ungedruckt, ebenso eine Sonate für Klavier und Bratsche in c-moll und eine Klarinettensonate in Es-dur.

Höher steht die erste Sonate für Klavier und Violoncello, B-dur, opus 45. Ihre Entstehungszeit fällt in die ersten Leipziger Jahre, Jahre ungeheurer Produktivität und verschwenderischer Melodienfülle. Die Konturen der Themen sind weich. Mendelssohn vermeidet den dramatischen Kampf in den Durchführungen, verzichtet auf scharfe Kontraste und gerät dabei in das Fahrwasser plätschernder Behaglichkeit und stillen, freudigen Fürsichhinmusizierens, wo die schöne Melodie alles ist. Es ist viel Jean Paulsches darin, viel Dämmerung und Abendröte — viel Gefühlsseligkeit und Schwärmerei. Der ganze Mendelssohn, der Meister voller Originalität, lebt dagegen in der zweiten Sonate für Klavier und Violoncello D-dur, opus 58. Das ist ein Werk voller Bejahung und im vollendetsten konzertanten Stil gehalten. Ein hinreißender Schwung beseelt den ersten Satz, der breit und übersichtlich angelegt ist. Feurig stimmt das Cello das Hauptthema an, von drängenden Achteln der Klavierbegleitung angetrieben. Das Seitenthema bringt nur eine Bestätigung, ebenso licht, ebenso quellend und blühend. Damit ist das motivische Material gegeben, das in wundervoller Abrundung zu einem Kunstwerk edelster Art ge-

formt ist. Der konzentrierte Inhalt hält die Grundstimmung bis zu dem rauschenden Schluß fest. Ein Intermezzo von zartester Linienführung und Durchsichtigkeit ist der zweite Satz, der sich nur in der Mitte mit kraftvollen Oktaven des Klaviers erregt aufrichtet. Die Feierlichkeit des Adagios beschwört den Geist Bachs und Händels herauf. Das Klavier versenkt sich arpeggierend in eine Choralmelodie, die vom Cello mit leidenschaftlicher Beredsamkeit interpretiert wird. Schließlich behält das Klavier in schmerzlicher Innigkeit das Schlußwort. Unmittelbar knüpft der Schlußsatz mit einem verminderten Septimenakkord an. Auf und ab wogen die Sechzehntel, bis endlich das fröhliche Hauptthema gefunden ist, das diesen Satz siegesgewiß beherrscht. Dann und wann versucht eine sentimentale Regung aufzukommen; aber sie wird schnell wieder weggespült. Jauchzend ziehen die beiden Instrumente ihre Bahn bis zur gewaltigen Steigerung der Coda. In diesem Werk ist die Freude am schönen Klang, die Lust am Auskosten blühender Melodik zur Verklärung geworden. So konnte, wenn auch in wesentlich anderer Art, nur Mendelssohn nach Mozart schreiben. Was Mendelssohn daneben noch den Cellisten an Literatur schenkte, ist schnell erwähnt. Es sind die effektvollen und geschickt geformten „Variations concertantes“ D-dur, opus 17, und ein inniges, bescheidenes Lied ohne Worte, ein Blatt der Freundschaft. Und nun streifen wir noch, nur um sie zu nennen, zwei artige Gelegenheitswerke des Meisters, die zwei Konzertstücke für Klarinette und Bassethorn mit Klavierbegleitung, Füllmusik für die Programme der beiden famosen Bläser Heinrich und Karl Bärmann in München. Dann ist der Weg zu Bedeutungsvollerem frei.

Wir kommen zu Mendelssohns hervorragendsten Kammermusikwerken, den Klaviertrios, d-moll, opus 49 und c-moll, opus 66. Gelegentlich des d-moll-Trios sagte Schumann in einer Rezension: „Mendelssohn ist der Mozart des neunzehnten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.“ Nur ein Musiker von so langem Atem in der Erfindung durfte es wagen, das 39taktige Hauptthema des ersten Satzes im d-moll-Trio zu schreiben. Hier ist der Bogen weit gespannt. Das Cello beginnt, die Violine gesellt sich dazu, und im Nachsatz greift auch das Klavier zur Melodie. Eine edle Kraft liegt in der

ernsten Stimmung des Themas. Mit einem erregten Motiv führt das Klavier das Spiel weiter. Nachahmend wetteifern die beiden Streicher. Immer reicher, immer bewegter steigert sich der Inhalt, bis über einer rollenden Achtelfigur des Klaviers das Cello das Seitenthema in A-dur bringt, hold, gesangvoll, wenig gegensätzlich, aber unendlich süß und innig im Ausdruck. Ohne Wiederholung geht es auf Bruchstücken des Hauptthemas in die Durchführung, ein mit sicherer Hand gefügtes Stück musikalischer Synthese, in dem die beiden Themen und aus ihnen gewonnene Motive in allen Beleuchtungen und Kontrasten gezeigt werden. Die Reprise ist gedrängt; aber die Coda bringt noch eine wichtige lapidare Auswirkung des Thematischen. Mit äußerster Kraft behauptet das Hauptthema den Sieg.

Der gezügelten Leidenschaft des Allegros folgt die verträumte Lyrik des Andante. Der zweite Satz ist aus zwei wundervollen Melodien geformt. Klavier und Streicher wetteifern im Ausmalen der herrlichen Linien. Schwärmerisch bewegt ringt ein Übermaß von Empfindung nach Ausdruck, von zarten Sechzehnteln oder pochenden Triolen getragen — ein Lied ohne Worte in breitester Ausführung. Eine andere Welt zeigt sich in dem graziös plaudernden Scherzo. Da leben die Klavier-Capriccios wieder auf. Kobolde und Elfen tummeln sich, und treiben ein galantes Spiel. Nichts von Rührung, nichts von Verweilen — alles ist Duft, Hauch und Traum und entflieht schließlich in die hohen Regionen des Klaviers. Ganz leise, wie um den Eindruck nicht zu zerreißen, setzt das prägnant rhythmisierte Thema des letzten Satzes ein; aber bald bricht das Temperament durch, und nun beginnt eine Reihe reizvollster Überraschungen sich nach und nach zu enthüllen, immer wieder geeint durch den herrischen Rhythmus des Themas. Ein Mittelsatz in B-dur spült weichere Regungen an die Oberfläche; schnell jedoch hat der Hauptrhythmus wieder die Macht an sich gerissen. Überschäumend stürmt er weiter. Noch einmal erwacht der Mittelsatz, unmerklich lenkt er die Fahrt nach D-dur und schwingt sich strahlend auf. Und nun braust eine Coda auf, die mit virtuosem Schwung zum jubelnden Abschluß führt.

Gewaltiger als das d-moll-Trio spricht das zweite Trio in c-moll, opus 66. Die Leidenschaft ist stärker und abgründiger geworden, der Schöpferwille prägt sich heftiger aus. Mit kräftiger Hand sind die Linien gezogen, und die Themen sind aus einem Holz geschnitzt,

das nicht mehr zum Spiel der Jugend dienen kann. Voll schmerzlicher Akzente ist der erste Satz, eine düstere, wilde Klage, die nur dann und wann von einem tröstenden Hoffnungsschimmer durchbrochen wird. Die Themen sind scharf profiliert. Hier flammt auch mit Ungestüm der Kampf der feindlichen Prinzipien auf, der die Durchführung zu packenden, aufrüttelnden Höhepunkten führt. Das Hauptthema richtet sich in gleichmäßiger Achtelbewegung wie mühsam klagend auf. Das Klavier greift bald zu einer Sechzehntelfigur, um eine schwermutvolle Nebenmelodie der Streicher zu unterstützen. Wieder kehrt das Hauptthema zurück und lenkt nach Es-dur ein. Da bricht mit erschütternder Wucht das schmelzende, weiche Seitenthema hervor. Allmählich läßt seine Gewalt nach, und leise tasten sich die Instrumente in die Durchführung hinein. Hier wird der Kampf entfesselt, der die Themen in ihrer Größe und Ausdrucksgewalt zeigt. Die Grenzen des Möglichen werden erreicht. Das Hauptthema findet schließlich den Weg zur Reprise. Der finstere Balladenton des Anfangs erklingt wieder. Imitationen verstärken ihn noch. Das Seitenthema erzählt eine lichte C-dur-Episode. Aber Klage und Schmerz lassen sich nicht unterdrücken. Das Nebenthema verhilft der Ursprungstonart wieder zu ihrem Recht, und nun zieht das Spiel in gewaltiger Steigerung und unter Anwendung mannigfachster Sachkünste seine Kreise bis zu dem gewaltigen Aufschwung des Schlusses.

Dem Kampf folgt der Friede, der Erschütterung die Verklärung. Der zweite Satz, Andante espressivo, ist ein Gedicht voller Hingabe, wo alle Leidenschaften und Schmerzen still geworden sind und alle Sehnsucht Erfüllung gefunden hat. Hier lebt die vollkommene Schönheit, das Ideal der vornehmen Seele, das Glück, in dem alle Begierden schweigen. Das Scherzo führt ins Leben zurück. Das schwirrt und geistert behende vorüber, läßt hurtige Motive durch die Instrumente eilen, reckt sich auch manchmal kraftvoll auf, um gleich darauf wieder in wispernde Heimlichkeit zu versinken und läßt sich in einem Dur-Trio eine beschauliche Geschichte erzählen. Im letzten Satz aber erwacht das alte Ungestüm wieder. Mit einem Nonensprung bäumt sich das Hauptthema auf. Geschäftig nehmen sich die Instrumente die Motive ab; in kunstvollen Wendungen und Nachahmungen schaffen sie Inhalt. Einen starken Kontrast zeigt das melodiöse Seiten-

thema, jedoch nur, um die drängende Leidenschaft der weiteren Entwicklung nur noch intensiver wirken zu lassen. Und der Ring schließt sich mit einer wuchtigen Coda, die den Satz und damit das Werk groß und hinreißend abrundet.

Neben der Klavierkammermusik ging die Kammermusik für Streichinstrumente ebenbürtig her. Mendelssohn huldigte diesem innerlichsten Typus der Komposition in allen Stadien seiner Entwicklung. Wo die Farbenreize des Klaviers fehlen, da muß die Synthese andere, erhöhte Werte erzeugen. Mendelssohn wollte nicht durch das absolut Neue überraschen und verblüffen; denn er war alles andere als ein Abenteurer. Aber das Alte und Überlieferte wollte er doch mit den Mitteln seiner Zeit ausbauen und mit seinen Idealen verklären. Ihm genügten die Farben der Großmeister der Quartettmusik; er strebte in der Harmonik nicht weiter. Er lauschte ihnen nur in unermüdlicher Arbeit ihre Satzgeheimnisse und vor allem den Zauber ihrer ausdrucksvollen, sprechenden Artikulation in der Melodik ab. Daß er hierin das Überzeugende und Eigene fand, macht den Wert seiner Streichkammermusik aus. Er huldigte der poetischen Idee. Mehr als einmal verknüpfte er die einzelnen Sätze thematisch miteinander, um eine größere Einheit und einen geschlossenen Stimmungs- und Inhaltskreis zu schaffen.

Schon in den beiden ersten Streichquartetten, Es-dur, opus 12 und a-moll, opus 13, sehen wir dies Streben und bewundern das Gelingen bei dem Achtzehnjährigen. Das a-moll-Quartett ist zeitlich das erste. Es steht auf einer hohen Stufe. Ein feierliches A-dur-Adagio leitet den ersten Satz ein. Es sind nur wenige Takte. Auf der Dominante verweilen die Instrumente. Die Bratsche trillert, und mit einem heftigen Schlag beginnt der Allegro-Hauptsatz in a-moll. Ein rollendes Sechzehntelmotiv, das im weiteren Verlauf von großer thematischer Bedeutung ist, bereitet den Eintritt des leidenschaftlichen Hauptthemas vor, das mit seinem punktierten Rhythmus den Ausdruck straffster Energie an der Stirn trägt. In schroffem Gegensatz dazu schlägt das Seitenthema einen Ton an, wie ihn die Zeitgenossen Mendelssohns in den Allegros ihrer Opernouvertüren liebten. Fühlte Mendelssohn selbst die Unmöglichkeit, dieses Thema für den weiteren Ausbau des Satzes zu verwenden? Es kehrt nur noch einmal in der Reprise auf seinen Platz zurück. Die Durchführung wird von dem

Hauptthema und der Sechzehntelfigur bestritten. Ernst und in stiller Größe beginnt das Adagio, ein inbrünstiger Dankgesang. Da taucht in der Bratsche ein klagendes chromatisches Thema auf, das nun in immer neuer Verbrämung, Verkleidung und Beleuchtung, mit allen Künsten des Satzes geformt, ein Fugato von ungeheurer Intensität des Ausdrucks bildet. Noch einmal erklingen die Anfangstakte; aber das Klagemotiv ringt sich wieder durch und beschließt dieses schmerzlich-schöne Stück. Damit jedoch noch nicht genug; auch der dritte Satz, ein köstliches, unter Tränen lächelndes Intermezzo, erhält als Mittelteil ein kunstvolles Fugato von lichter Klarheit. Wie ein Hauch verklingt es. Jäh setzt das Tremolo der drei tieferen Streicher mit einem verminderten Septimenakkord ein. Rezitativisch schwebt die erste Violine darüber auf und führt schließlich die anderen Instrumente zum Hauptthema des letzten Satzes. Rezitativische Zwischenstellen und Fugatos unterbrechen oft den Fluß der Dinge. Gegen den Schluß hin erklingt zu einem geheimnisvoll rauschenden Tremolo als Rezitativ das Fugatothema des langsamen Satzes. Die Begleitstimmen schweigen. Die erste Violine gleitet von dem Fugatothema wie verträumt weiter und immer tiefer. In langen Fermaten klingt die Stimmung aus. Und nun rundet sich der Kreis: die Adagio-Einleitung des ersten Satzes schließt jetzt mit feierlichen Akkorden das Werk.

Von ähnlicher Tendenz ist das Es-dur-Streichquartett, opus 12, erfüllt. Auch hier bereitet eine weihevolle Adagio-Einleitung auf den ersten Satz vor. Der hebt mit einem innigen, schwelgerisch melodischen Hauptthema an. Das Seitenthema schafft keinen Gegensatz; es ist noch seelenvoller, hingebender in seiner Wehmut. Auch in der Durchführung ballen die Ereignisse sich nicht zu Katastrophen. Wie ein Traum vom Süden zieht der zweite Satz, die Canzonetta, vorüber, eine einfache, schmucklose Serenade. Das Adagio ahnt wieder ein Lied ohne Worte vor mit schöngeschwungenen melodischen Phrasen. Unmittelbar an die Schlußfermate knüpft der letzte Satz, der Mollstimmungen bevorzugt, an. Stürmische Triolen treiben zu machtvollen Aufschwüngen; heiße Energie durchpulst die Rhythmen. Ein zweites Thema versucht weicheren Regungen Gehör zu verschaffen. Aber die Triolen ersticken es bald wieder und rasen weiter bis zu einer mächtigen Fermate auf G. Wie aus einer versunkenen Welt ertönt das Seitenthema des ersten Satzes. Doch

schon regt sich der unruhige Triolengeist wieder. War es ein Traum? Weiter braust das Spiel, immer ungestümer und wilder. In straffem Rhythmus reckt sich das Spiel gebieterisch auf. Doch die erste Violine löst sich aus dem Kreis der anderen und stimmt zartere Töne an, bis schließlich die Erinnerung an den ersten Satz siegt. Die beiden Themen ziehen noch einmal vorüber, Ruhe und Glück spendend. Die Schönheit krönt das Werk.

Ein mehrjähriger Zwischenraum trennt die drei Quartette, opus 44, von den Jugendwerken. Der reife Meister hat sie gefügt. Er strebt nicht mehr nach poetischen Kombinationen. Die Synthese der Töne soll durch sich selbst sprechen. Das erste der drei Quartette, D-dur, beginnt mit einem schwungvoll ausladenden Allegro-Satz. Das Hauptthema ist von enthusiastischem, leidenschaftlichen Charakter und zieht in mehrmaligem Ansturm vorüber. Wie ein Volkslied klingt das schwermütig singende Seitenthema. Doch schnell ist es von dem emporwirbelnden Hauptthema wieder verweht. Ein sausender Lauf verbindet Exposition und Durchführung. Die Rhythmen und Motive des Hauptthemas herrschen in ihr; es ist ein farbenreiches Gemälde. Die Reprise schreitet die Wege, die die Regel vorschreibt. Ein primitiv gestalteter Menuettsatz folgt. Zart schmeichelnde Mittelstimmen begleiten die Melodie in Terzen und Sexten. Erhöhte Bewegung bringt das Trio mit einer laufenden Achtelfigur. Die Melancholie der schottischen Symphonie klingt an. Der Wiederholung des Menuetts folgt eine Coda, die noch einmal auf das Trio zurückblickt. Die ganze Seele des Meisters aber strömt in dem Andante aus, das in wunderbar übersichtlicher Gliederung eine Fülle von Empfindung offenbart. Wie so oft bei Mendelssohn ist auch hier der langsame Satz ein Lied ohne Worte voll verschwiegener Innigkeit. Funkelnder Rhythmus belebt den Schlußsatz. Es ist eine stürmische Lebensfreude, die darin um Ausdruck ringt. Der Satz gewinnt Volumen bei feinster thematischer Gliederung und Durchführung; nur ab und zu gelangt eine beschaulichere Stimmung an die Oberfläche. Der Hymnus an die Freude verlangt volle Kraftentfaltung bis zu der brausenden Coda.

Wesentlich ruhiger zeigt sich das e-moll-Quartett. Die Leidenschaft des ersten Satzes glüht nur verstohlen hinter der Melodie des Hauptthemas, das den Satz fast ausschließlich beherrscht, da das

etwas unbedeutende, volkstümlich schlichte Seitenthema nur geringe Möglichkeiten zur thematischen Durchführung mit sich bringt. Im Scherzo lebt der Mendelssohn der Capricen- und Elfenmusik. Es ist ein zündendes Stück von Humor und Grazie. Zu Beethovenscher Größe und Ausdrucksweite erhebt sich das Andante mit seinen gewaltigen Melodiebogen und der feinziselierten Figuration. Der Schlußsatz jedoch huldigt der Konvention. Was will da die feine Arbeit besagen?

Der ganze Meister zeigt sich erst wieder in dem Es-dur-Quartett, dem dritten aus Opus 44. Der erste Satz ist von einer hinreißenden Frische und Kraft. Freudige Bejahung spricht aus den energischen Rhythmen des Hauptthemas, das stolz und selbstbewußt hingestellt wird. Die Instrumente spinnen zartere Melodiefloskeln weiter. Allmählich steigert sich das Spiel mit dem Sechzehntel-Auftaktmotiv aus dem Hauptthema. Ein aufstrebendes Nebenthema wird von diesem Motiv schnell wieder verwischt. Endlich ist die Dominante D erreicht. Auf den pochenden Achteln der Begleitung richtet sich sehnsüchtig das Seitenthema empor. Doch auch das ist nur eine Episode. Die breite Durchführung trägt den Kampf der beiden Prinzipien aus. Das Hauptthema behält den Sieg und führt in die Reprise zurück. Auf das freudige Lebenslied folgt ein Scherzo von unsagbar tiefer Resignation. Die Schwermut erzeugt eine gewisse gewollte Eintönigkeit, die von verzehrender Sehnsucht erfüllt ist. Prachtvolle Fugatos sind bis in die letzte Faser von poetischer Leidenschaft durchdrungen. Eine unendliche Differenziertheit durchzieht die Harmonik. Form und Inhalt, Wille und Tat sind eins geworden. Dem geisternden Nachtstück schließt sich ein Hymnus von erhabener Größe im Ausdruck an: das weihevolle Adagio. Schmerzliche chromatische Akzente in der Melodie unterstreichen noch die tiefbeseelte Stimmung. Hier ist die Melodie seligster Ausdruck der Hingabe an das Unendliche geworden. Der Schlußsatz führt aus den Gefilden des Traums mit einem kühnen Sprung ins Leben zurück. Ein lebhaft laufendes Sechzehntel-Thema, das bald durch Nachahmungen noch mehr angefeuert wird, mündet in einen Nachsatz von burschikoser, frischer Haltung. Die beiden Teile des Hauptthemas beherrschen abwechselnd in glänzenden, oft überraschenden Durchführungen das Feld. Selbst als die erste Violine eine Kantilene anstimmt, läßt

das Cello den Rhythmus des Nachsatzes nicht fallen. Nur für wenige Takte dringt die Ruhe durch und atmen die Instrumente von dem wilden Treiben auf. Mehrmals wiederholt sich dieses Spiel, bis eine rauschende Coda Es-dur befestigt und die vier Instrumente mit lapidarer Wucht die Schlußstriche ziehen.

In dem dämonischen Schaffensaufschwung seines letzten Lebensjahres vergaß Mendelssohn auch die Kammermusik nicht. Das Streichquartett f-moll, opus 80, ist ein echtes Dokument dieser Zeit. Der nahe Tod warf seinen Schatten voraus. Mendelssohns Seele hatte zu viel gelitten. Wie in Tränen gebadet ist diese Musik, ein Ausdruck seines Schmerzes um das unwiederbringlich Verlorene, ein qualvolles Abschiednehmen von dem Schönen, was das Leben ihm in so überreichem Maße geboten hatte. Geisternd schwirrt das Hauptthema des ersten Satzes auf und ab, schrill stemmt sich das Motiv des Nachsatzes dem Unerbittlichen entgegen. F-moll bleibt. Ein Nebenthema klagt hoffnungslos. Dann rafft sich der schaffende Wille mit energievollen Triolen auf, und eine hellere Stimmung bricht mit dem auf schlichten Vierteln herabsteigenden Seitenthema an, das in seinem ersten Teil auf dem Orgelpunkt des Cellos ruht. Es blüht auf; voll Frieden verklingt die Exposition. Das Cello tastet von Es nach E, und nun beginnt das Hauptthema mit der Durchführung, in der der schrille Ruf des Nachsatzes eine große Rolle spielt. Inmitten einer gewaltigen Fortissimo-Steigerung stimmt plötzlich die zweite Violine das Hauptthema an. Die Reprise nimmt den entgegengesetzten Verlauf als gewöhnlich. Über das Nebenthema und die triolenbeschwingte Episode geht der Weg zum Seitenthema in F-dur. Es verklingt. Abgerissene Tremolos klirren durch die Instrumente, schließlich findet das Cello von E nach F, und nun setzt das Hauptthema in f-moll ein und mündet mit gewaltiger Steigerung in eine stürmische, leidenschaftlich betonte Coda.

In den übrigen Sätzen hallt die Stimmung des Anfangs nach, gedämpft in dem zweiten Satz, der wie das Trio eines Beethovenschen Scherzos wirkt, von leiser Melancholie beschattet; verklärt in dem tiefempfundenen seelenvollen Adagio mit seinen Gesangskantilenen und schließlich aufrüttelnd noch einmal in dem bewegten Finale, in dem der Sturm der schmerzlichen Empfindungen unersättlich tobt. Auch in diesem Werk verwirklichte der Meister eine poetische Idee.

In seltsamem Gegensatz dazu stehen die beiden Stücke aus der Quartettsuite, opus 81, das Andante und Scherzo, die ebenfalls aus dem letzten Lebensjahr Mendelssohns stammen. Darin lebt der alte abgeklärte sonnige Geist des Komponisten der Lieder ohne Worte. Das Andante ist ein Loblied an die Schönheit, ein Thema mit Variationen voll Pracht und Tiefe. Das Scherzo beschwört die Erinnerung an viele Vorgänger aus derselben Feder herauf. Zwei Sätze aus früherer Zeit vervollständigen die Suite: ein klangvolles Capriccio mit einer freien Fuge aus dem Jahre 1843 und eine meisterlich geformte Fuge aus 1827.

Es bleiben noch die beiden Streichquintette und das Streichoktett zu erwähnen. Das erste Quintett, A-dur, opus 18, entstand 1826, im Jahre der Sommernachtstraum-Ouvertüre. Es ist ganz Jugend und Frühling, alles in helle Farben getaucht, fröhlicher Überschwang und Glückseligkeit. Der erste Satz ist von heiteren, sonnigen Themen belebt, die über alle Schwierigkeiten leicht hinwegtänzeln. Keine schroffen Gegensätze, kein Kampf; nur die unendliche Freude am Spiel und schönen Klang schwebt über dem Ganzen. Andächtig wird die Stimmung im zweiten Satz, einem figurativ gesteigerten, seelenvollen Intermezzo. Das Scherzo ist wie aus einem Guß und hat so gar nichts Gearbeitetes. Ein Fugato von sprühender Lebendigkeit, bietet es alle Satzkünste auf, um zu fesseln. Die prächtige Laune des Stücks findet ihre Krönung in dem Schlußsatz, der mit allen erdenklichen Mitteln der Freude auf den Thron hilft. Der konzertante Stil der Wiener Klassiker ist hier vorzüglich getroffen.

Dem leichtperlenden Jugendwerk steht aus 1845 das B-dur-Streichquintett, opus 87, gegenüber. War das A-dur-Quintett ein Dokument überschäumender und unbekümmerter Lust, so offenbart sich in diesem Werk die halkyonische, ja dionysische Kraft des reifen Meisters, der mit den Ereignissen spielt und das Schicksal der Töne nach seinem Willen formt. Ein ungeheuer frisches und vollblütiges Hauptthema beherrscht den ersten Satz; die erste Violine trägt es unter der Tremolobegleitung der anderen Instrumente vor. Triolen steigern das Spiel rasch. Noch einmal schwingt sich das Hauptthema jubelnd auf, dann schafft sich das Seitenthema Platz, das in seiner einfachen Anspruchslosigkeit ein Moment der Ruhe in das Treiben bringt. An diesem thematischen Material zeigt der Meister

sein Können in einer festgefügten Durchführung. Die kurze Fortissimo-Coda setzt ein gewaltiges Ausrufungszeichen hinter den Jubelruf der Reprise. Das folgende Andante scherzando hat Intermezzocharakter — ein beschauliches, gemütliches, etwas kapriziöses Stück. Das Adagio hat Beethovensche Größe. Eine unendliche Schwermut liegt in diesem d-moll, mit wilden Ausbrüchen und verklingenden Seufzern. Neben der wunderbaren Formung der Melodie ein Reichtum an delikatesten harmonischen Wendungen, der überwältigend ist. Danach kann der letzte Satz nur mit kräftiger Bejahung den Schlußpunkt setzen. Der frische Ausdruck steigert sich manchmal sogar zur Lustigkeit und Keckheit. Das Leben hat gesiegt — die Freude lebt.

Wir greifen nochmals in die Jugendzeit Mendelssohns zurück, um das Bild seines Kammermusikschaffens abzurunden: das Oktett für Streichinstrumente, Es-dur, opus 20, soll den Kreis schließen. Hier ist Mendelssohn der selig schwärmende Jüngling, voll Unschuld und Unbefangenheit. Da blaut noch ein wolkenloser Himmel, ein Paradies von Überschwang und innigster Hingabe an den Augenblick. Darum sind auch die Farben frisch wie auf Raffaels Bildern. Das südlich orientierte Temperament des Berliners, der sich nach Italien sehnte, beschwingt den Rhythmus mit höchster Intensität. Das Melodische nahm der junge Mendelssohn wo und wie er es fand. Und doch trägt es die unverkennbaren Züge seines Geistes und seiner Hand. In allen Künsten des Satzes ist er ein treuer Schüler seiner Meister. Die Sterne standen günstig für ein Meisterwerk. Ein bezaubernder Glanz, die Taufrische und Unmittelbarkeit, die nur die Jugend hat, liegen über dem Ganzen. Es ist eine Kunst ohne Reflexion, aus dem Augenblick für die Ewigkeit geboren. Heute noch entzückt das in wundervollen Linien gebogene, geschmeidige Hauptthema ebenso wie das still vor sich hinträllernde Seitenthema im ersten Satz. Die innige Gefühlswärme des Andante, die noch unbekümmert schwelgt, bezaubert die Empfänglichen und das prickelnd geistreiche Scherzo, das mit zahllosen zierlichen Ornamenten geschmückt ist, findet den Beifall der Massen. Der mit einem stürmischen Fugato beginnende Schlußsatz aber reißt auch den Widerstrebenden mit sich fort.

Das Kammermusikwerk Mendelssohns ist ein Zwischenfall, ein

Intermezzo in der Musikgeschichte. Nachdem Beethoven die letzten Konsequenzen der musikalischen Synthese erforscht und in seinen Quartetten die Philosophie der Musik geschrieben hatte, blieb es gerade Mendelssohn vorbehalten, noch einmal an Haydn und Mozart zu erinnern, während seine Zeitgenossen und später Brahms in ihrer romantischen Leidenschaft neue Wege suchten und fanden. Doch der Zwischenfall wurde zum ewigen Ereignis. Die Kraft der Inspiration war stark genug, um die Brücke über Jahrhunderte zu schlagen. Mag das Vergängliche versinken — Werke, in denen die Intensität einer großen Schöpferseele flammt, bleiben bestehen. Und dazu gehört auch in Mendelssohns Kammermusik das, was heute noch zu unseren Sinnen spricht.

ORCHESTERWERKE

Die drei Wiener Großmeister Haydn, Mozart und Beethoven sind der Mittelpunkt der Musik und von ihnen gehen die verschiedenen Wege aus, auf denen man im neunzehnten Jahrhundert vorwärts strebte. In der Symphonik, als der Form der größten Abstraktion im Gedanklichen, prägen sich zwei Richtungen mit besonderer Schärfe aus, die Linie von Beethoven bis Brahms und die von Beethoven über Schubert bis Bruckner, die klassische und die romantische, wenn man sie so nennen wollte, trotzdem der Trennungsstrich eigentlich gar nicht zu ziehen ist. Mendelssohn gehört innerlich in die erste Reihe, wenn er auch romantische Elemente genug in seiner Symphonik hat. Aber er greift noch vor Beethoven zu Mozart zurück. Von ihm leiht er die klingende, bezaubernde Süße seiner Instrumentierung, das Durchsichtige seiner Partituren, das vollendete Ebenmaß in der Gliederung und vor allem das südliche Timbre in der Melodik. Er steht neben Schumann als ein Eigener unter den Symphonieschreibern seiner Zeit. Was sind da die Spohr, Lachner, Kalliwoda, Schneider, Moscheles und all die anderen, denen er so oft seinen hilfreichen Taktstock widmete? Er durfte sich auch freihalten von den Begrenzungen, die eine „Richtung“ ihren Anhängern vorschreibt. So konnte er romantische mit klassischen Elementen vereinigen zu

einem in sich neuen Ganzen. Fehlt ihm die lapidare, große, wirksame Weltsprache des Symphonikers Beethoven, so hat er dafür eine schmeichelnde Überredungskunst, eine Gewandtheit im Ausdruck, all die in seiner Kleinkunst gewonnenen Mittel der Artikulation und in seiner Art eine Kraft zur Synthese, die ihn wenigstens in seinen Meisterwerken, der Italienischen und Schottischen Symphonie, zum Gipfel des Möglichen führte.

Die nach Wagner eingetretene Unterschätzung Mendelssohns, die ja auch heute noch ihre Blüten treibt, hat vor den Symphonien des Meisters nicht Halt gemacht. Vor allem nennt man ihn verblaßt, ohne Wirkung, zu schwach instrumentiert, ohne packende Elemente in der thematischen Entwicklung — kurz, man legt ihn zum alten Eisen; denn es ist modern und gilt als ein Zeichen von Geist „weiterzugehen". Die Zeit, die das wirtschaftliche und politische Chaos vorbereitete, hat auch nicht verfehlt, in der Kunst den Boden zu lockern. Die Verfallsmusik der letzten Jahrzehnte, all die Unkultur im Geschmack, der traurige Mangel an Technik in der Komposition und schon an bloßem Verständnis für die Technik der Meister, das sind die Faktoren, aus denen das Bild der Musik von heute zusammengesetzt ist. Kein Wunder, daß für einen Meister wie Mendelssohn da kein Platz ist, wo man im letzten Sinne notgedrungen und nur noch rein äußerlich Haydn und Mozart Ehrerbietung erweist, obschon man sie innerlich schon längst für „überwunden" hält. Aber schließlich ist doch nicht Mendelssohns Musik daran schuld, sondern vielmehr die schlechten Ohren und der noch schlechtere Geschmack der Laien und Kunstschwätzer und die Unfähigkeit der Musiker, heute ein Melos wie dasjenige Mendelssohns leidenschaftlich interpretieren zu können. (Man lese nur, was ein wahrhaft großer Denker und Künstler, Dr. Heinrich Schenker, in seinen „Musikalischen Theorien und Phantasien" darüber sagt und weiterhin erst noch sagen wird.)

Gibt es also keinen lächerlicheren Vorwurf gegen Meisterwerke, als den: sie wären veraltet — wie kann denn etwas, was als Meisterwerk seine Vollendung in sich trägt überhaupt veralten — so richtet sich das Vorurteil gegen Mendelssohn und seine Symphonik von selbst. Es soll hier keine Ehrenrettung verlorener Musik, wie der Reformationssymphonie und des Lobgesangs versucht werden. Wir

haben vielmehr, wenn wir von Mendelssohn als Symphoniker sprechen, nur seine Italienische und Schottische Symphonie im Auge. Bei diesen Werken handelt es sich noch nicht einmal darum, ob jemand die innere Verbindung mit den Idealen der damaligen Zeit verloren oder nie gefunden hat, sondern hier handelt es sich um das Grundsätzliche in der Kunst, das abseits und unberührt vom Zeitgeist nur seinen einen elementaren Weg geht wie ein notwendiges Naturereignis. In der Kunst gibt es nur ein Entweder — Oder. Das Genie darf jeglichen Kompromiß verschmähen, auch den mit dem Zeitgeist und mit dem Milieu. Nun ist die Symphonik am allerwenigsten ein Tummelplatz für Abenteurer. Da sind Urgesetze des Stils zu berücksichtigen, die den Geist des Schaffenden von vornherein in gewisse Bahnen lenken. Es braucht nicht immer das Monumentale zu sein, was das Symphonische ausmacht; es ist vielmehr die epische Breite, die die Kraft der Synthese beim Schaffenden voraussetzt, die Kraft, planmäßig weite Bogen zu spannen und Inhalt zu schaffen. Das Geheimnis der Steigerung ist hierin ebenso bedingt wie das der Differenzierung und Artikulation im Thematischen und Melodischen.

Mendelssohn besaß die Eigenschaften des Symphonikers. Nicht in dem überreichen Maße eines Beethoven; aber darum bewahrte ihn auch in den beiden Meisterwerken sein guter Geist davor, Epigone zu sein oder beim Wagnis des Neuen und Ungewöhnlichen zu stranden. Mendelssohn ist ganz er selbst auch als Symphoniker. Der Meister der Lieder mit und ohne Worte verleugnet sich nicht. Aber wie ist hier alles ins Große übertragen und wie reich ist das poetische Element gerade in seiner Orchestermusik. Ebenso stark ist die lückenlose Logik seiner thematischen Beweisführung. Er hat im Gegensatz zu seinen beiden großen romantischen Brüdern Schubert und Schumann an den Symphonien intensiv gearbeitet, er warf sie nicht in wenigen Tagen aufs Papier. Langsam gestaltete sich der Gedankengang in ihm, und die Frucht reifte erst nach langem Mühen. Deshalb huldigte er auch nicht dem Aphorismus, dem Augenblickseinfall.

Der Symphoniker Mendelssohn setzte sich nicht mit Formproblemen auseinander. Was er als Vorbilder fand, genügte ihm für die eigene Aussprache. Er näherte sich der Musik ja nicht als Mystiker oder Bahnbrecher. Für ihn war die Symphonik nur ein willkommenes

Forum, um zu weiten Kreisen sprechen zu können. Aber auch bei ihm ist wie bei den anderen Großen der grundlegende Unterschied zwischen der Symphoniemusik und der Kammer- und Sonatenmusik deutlich und auffallend. Die Thematik ist freier, oft packender, allgemeingültiger und großzügiger. Die Auseinandersetzung vollzieht sich vor der Welt; sie ist deshalb ihrer ganzen Tendenz nach elementarer nach außen hin.

Einmal sprengte Mendelssohn die Grenzen des Herkömmlichen: in seiner Symphonie-Kantate „Lobgesang". Die ist eine poetische Erweiterung der Form und sucht unter Zuhilfenahme des gesungenen Wortes die Stimmung noch intensiver zu entwickeln, als es den Instrumenten möglich wäre. Die poetische Idee war aber auch in den anderen Symphonien Mendelssohns lebendig. Nur der Deutsche konnte eine solche Italienische und Schottische Symphonie aus dem Geist der Landschaft heraus schaffen; denn nur er verzichtet in dem Grade darauf, die Welt zu sich in Beziehung zu bringen, sondern fühlt sich ganz in das Andere, Fremde hinein und macht es sich zu eigen.

Kann gegen den Formkünstler Mendelssohn kein Einwand geltend gemacht werden, so ist er doch andererseits weit davon entfernt, in bloßem Formalismus zu versanden. Wir wissen aus zahllosen Aussprüchen in seinen Briefen, wie er die Pedanterie, die Schwäche des Schematischen und letzten Endes das sogenannte Akademische ablehnte. Und immer wieder kommen wir auf den einen Punkt zurück, der bei Mendelssohn nicht oft genug hervorgehoben werden kann: seine Musik ist viel zu stark mit geistiger Leidenschaft angefüllt, als daß sie zum reinen Spielwerk werden konnte. Gerade das, was man bei ihm aus Unverstand leugnet, ist eben doch seine stärkste Seite: die Leidenschaft in den Tonereignissen, die zwar ungeheuer diszipliniert und gebunden ist, aber doch kräftig genug aus der prachtvollen Intensität seiner Melodik hervorleuchtet.

Schon frühzeitig lockte die Symphonik den jungen Komponisten. Im Alter von elf bis vierzehn Jahren schrieb Mendelssohn eine ganze Reihe kleiner Symphonien für Streichinstrumente. Mit einer Symphonie für volles Orchester in D-dur versuchte er es 1822. Alle diese Partituren kennen wir nicht. Sie sind Handschrift geblieben. Erst die Symphonie c-moll opus 11 aus dem Jahre 1824 legt Zeugnis ab

von dem Geist des Tondichters. Sie ist für England geschrieben und der Philharmonischen Gesellschaft in London gewidmet. Der Epigone, den die Freude an der Nachahmung noch auf längst betretene Pfade zieht, spricht. Er plaudert ohne Scheu aus, was er von Haydn und Mozart gelernt hat. Das Werk zeigt als Ganzes die selige Unbefangenheit der Jugend, die ohne Arg aus vollem Herzen musiziert. C-moll hat hier keinen finsteren Charakter und ist noch nicht der Ausdruck wilden Schmerzes. Das scharf pointierte und energisch betonte Hauptthema des ersten Satzes ist noch primitiv in der Erfindung. Auch die Verarbeitung bleibt noch an der Oberfläche hängen. Das Seitenthema huldigt Mozart. Die Durchführung ist knapp gehalten und geht allen tieferen Auseinandersetzungen aus dem Wege. Das Hauptthema liefert den Stoff; nur einmal klingt das Seitenthema ganz schüchtern in der Flöte an. Die Reprise schließt mit einer verhältnismäßig gestreckten Coda. Der stimmungsvolle zweite Satz ist von zarter Melodik erfüllt. Die schöne Verschmelzung der Instrumente erzeugt weiche, satte Farben. Zweimal steigert sich das Spiel beredt und ringt nach stärkerem, lebhafterem Ausdruck, bis es endlich in verträumt hingehauchten Akkorden verklingt. Das Menuetto ist prägnant gefaßt und von etwas herber Art. Sehr reizvoll kontrastiert dazu das Trio. Die beiden Klarinetten und Fagotte singen einen schlichten, getragenen Hymnus, während die Violinen die Harmonien auseinanderbreiten und eine sanfte Bewegung schaffen. Temperamentvoll stürmt der Schlußsatz daher. Er ist mit pikanten Einzelheiten, kleinen Nachahmungen und Instrumentationseffekten geschmückt, zeigt sich aber im übrigen ganz von altem Geist und Stil erfüllt.

Der c-moll-Symphonie folgt zeitlich die sogenannte Reformations-Symphonie in d-moll, opus 107. Sie entstand 1830 zur Feier der Kirchenreformation. In London und Berlin kam sie zum Erklingen; dann ist sie völlig vergessen worden. Wir brauchen sie nicht zu neuem Leben zu erwecken. Ihre Thematik ist schwach und atmet ganz den Charakter eines Gelegenheitswerkes. Im Finale verarbeitet Mendelssohn den Choral „Ein feste Burg“; aber auch das ist ihm nur rein äußerlich gelungen. Es ist ein Stück märkischer Sand-Musik, ein Augenblick des Erschlaffens der Inspiration. Reden wir nicht weiter davon.

Doch jetzt trennt uns nichts mehr von den beiden symphonischen Meisterwerken Mendelssohns, der Italienischen und Schottischen Symphonie. Die Italienische, in A-dur, wurde 1833 in Berlin vollendet, aber erst aus dem Nachlaß als opus 90 veröffentlicht. Mendelssohn hat viel an ihr gefeilt und gebessert, ehe sie die Vollendung erreichte. Sie lebt noch heute in der Gunst der Musikfreunde und ihre Frische verheißt noch eine lange Zukunft.

Alles was sich die ewige Sehnsucht des Nordländers unter Italien vorstellt — das ist Mendelssohns A-dur-Symphonie: überschäumende Lebenslust und verträumte Schwermut, phantastische Fülle und Buntheit, helle glänzende Farben. Die Wärme des Kolorits ist von bezaubernder Anmut und Grazie. Gleich der erste Satz führt mitten hinein in das übermütige Treiben. Ein kräftiger A-dur-Akkord des Orchesters, und mit flimmernden gestoßenen Achteln tragen die Bläser die Harmonien weiter, während die Violinen mit dem Hauptthema einsetzen, das mit einem jubelnden Ruf wie eine jauchzende Frühlingsfanfare beginnt. Die Bläser übernehmen den Ruf und lassen ihn poetisch ausklingen; die Streicher antworten lustig hüpfend. Das Spiel steigert sich wieder; noch einmal erklingt rauschend das Hauptthema. Doch schon verändert es sich und schlägt andere Wege ein. Und bald findet es nach der Dominante von E. Nun haben die Klarinetten freie Bahn für das Seitenthema. Sein weicher, singender Charakter schafft nur einen gelinden Gegensatz. Nichts stört die unschuldige, naive Freude. Alles bleibt licht und fröhlich; nur die Violinen ziehen den Nachsatz des Seitenthemas ins Schwärmerisch-Sentimentale. Der Fanfarenruf des Hauptthemas regt sich wieder; aber er kommt nicht mehr zur Auswirkung. Die Exposition ist vollendet. Die Durchführung kann beginnen. Die Streicher erfassen ein zierliches Motiv und führen es durch, bis die Bläser schüchtern an das Hauptthema erinnern. Doch das neue Motiv reißt auch die Bläser mit in den Reigen. Das volle Orchester ergreift es wie ein Taumel. Aufgeregt wird bisweilen der Fanfarenruf dazwischengeschleudert. Das Spiel wird ruhiger und besinnlicher. Zart gleiten die Harmonien ineinander. Doch nicht lange kann das währen, da meldet sich das Hauptthema wieder und führt schwungvoll zur Reprise, die den Jubel des Anfangs in verstärktem Maße wiederholt. Das graziös tändelnde Motiv der Durchführung taucht gegen Schluß

hin noch einmal auf, bis schließlich die Coda jauchzend die Schlußstriche zieht.

An Probleme rührt Mendelssohn auch in diesem Werk nicht. Ihm flossen Erlebnis und Musik, Erinnerung und Inspiration in eins, und so ließ er den Festklängen des ersten Satzes im Andante ein Wallfahrtslied folgen, das ihm selbst auf seinen Wanderungen in Italien hätte begegnen können. Es ist in Schleier der Wehmut und Entsagung gehüllt — ein rührendes Lied, das Bratsche, Oboe und Fagott anstimmen und das den ganzen Satz hindurch immer wiederkehrt. Die Zwischenspiele verstärken nur den Eindruck eines bestimmten Vorganges, der hier geschildert wird. Still und traurig wie er begonnen, verklingt der Satz, ein Meisterstück in Zeichnung und Farbe, von einer überwältigenden Schlichtheit im Ausdruck, die eigentlich nur die tiefste Resignation kennt.

Elegant und etwas kokett plaudert der Menuettsatz vom Glück des Lebens. Es ist lächelnder Frohsinn darin, sonnige Heiterkeit, die jede Erdenschwere hinter sich gelassen hat und nur noch halkyonisch genießt. Doch das Trio beschwört mit seinen verträumten Hornklängen die Erinnerung an die heimatliche Waldromantik herauf. Der Weltmann vergießt heimlich eine Sehnsuchtsträne.

Der Schlußsatz, ein Saltarello in a-moll, führt uns unmittelbar in das berauschende, üppige neapolitanische Volksleben. Das ist die Via di Toledo, von der Stendhal, zehn Jahre bevor Mendelssohn sie sah, als der „bevölkertsten und lustigsten Straße Europas" schwärmte. Das ist hinreißend, voll ungeheurer fesselloser Leidenschaft, glühend, verlangend, sinnbetörend. Das ist echt, erlebt und gesehen, überquellend vor Lebensfreude, taumelnd und trunken von Sonne und Schönheit. Ein bacchantischer wirbelnder Tanz, bisweilen wie rasend sich aufbäumend, dann und wann erschöpft stockend und immer wieder von neuem auflebend bis zu dem tollen Schluß.

Eine Welt trennt die Italienische Symphonie von ihrer nicht minder berühmten Schwester, der Schottischen, a-moll, opus 56. Aber die poetische Idee lebt in beiden und ist in beiden vollkommen erfüllt. Die Natur war die große Anregerin, das Leben schuf den Grundton, wenn auch die Erinnerung erst die Verklärung geben mußte. Was Mendelssohn in der Hebriden-Ouvertüre von Schottlands eigentümlicher Schönheit und Versunkenheit erzählt hatte, das

wiederholte er noch einmal in breiterer Form, gewissermaßen vor einem größeren Forum in der a-moll-Symphonie. Die Landschaft gab ihm die Stimmung. Das ist die Schwermut, der Nebel, das Meer und die Felsenküsten, die Verschlossenheit und Verträumtheit der Bewohner, die auf eine andere Weise lustig sind als die Italiener. Alles ist gedämpft. Schon die langsame Einleitung des ersten Satzes läßt uns ahnen, daß wir in das Land der Melancholie gekommen sind. Traurig schleppt sich das langsam aufsteigende, getragene Thema in den Bläsern und den Bratschen hin. Die ganze Einleitung bewegt sich um dieses Thema, umschreibt es und zeigt es in seinen verschiedenen Stadien. Auf einer langen Fermate schließen die Flöten. Da setzt im Sechsachteltakt das Hauptthema wehmütig klagend ein. Die Streicher tragen es vor, die Holzbläser wiederholen, verstärken es und führen es weiter bis zu einem leidenschaftlichen Aufschwung des vollen Orchesters. Mit stürmischer Gewalt ringt der Schmerz nach Ausdruck. Dann läßt die Erregung nach. Bruchstücke des Hauptthemas richten sich klagend auf und fallen erschöpft wieder zusammen. Doch der Schmerz bricht sich von neuem Bahn und führt ein heftiges Aufbäumen herbei. Das Spiel ist in e-moll gelandet, und weich, unendlich traurig, tränenumflort und seufzend erhebt das Seitenthema seine Stimme. Das ist kein Kontrast. Es ist dieselbe melancholische Grundstimmung. Unsagbar ergreifend verklingt der Nachsatz und damit die Exposition. Das Anfangsmotiv des Hauptthemas eröffnet die Durchführung. Rastlos zieht es durch die Instrumente und lockt sie durch den Kreis der Tonarten. Die Bläser erinnern sich an das herrliche melodische Motiv eines Nebenthemas, das dagegen ausgespielt wird. Aber das Hauptthema läßt die Zügel nicht fallen. Das ganze Orchester lehnt sich auf. Wie ein lichter Trost erklingt in E-dur das Seitenthema. Es ist ein Traum. Denn schon greift das Hauptthema wieder nach der Führung. Mit a-moll ist die Reprise erreicht. Sie bringt keine Überraschungen mehr. Das Einleitungs-Andante beendet den Satz harmonisch.

Unmittelbar sollen sich die vier Sätze der Symphonie aneinander anschließen, damit die Einheit der Idee gewahrt bleibt. Dem ersten Satz folgt das Scherzo. Was wäre Schottland ohne den Dudelsack, was eine schottische Symphonie ohne Anklänge an dieses Nationalinstrument? Im Scherzo hören wir es. Das ist ein lustiges Stück,

burschikos, ausgelassen, übermütig. Prickelnd springt das Hauptthema durch die Instrumente, die es sich gegenseitig zuwerfen. Das zweite Thema ist von etwas preziösem Charakter; es macht dem Hauptthema oft den Platz streitig, um die Abwechslung zu schaffen, die in Ermangelung eines eigentlichen Trios notwendig ist. Das Scherzo verklingt wie ein Spuk. Eine kurze Überleitung führt zum Adagio, in dem der Traum Wahrheit wird. Die Violine singt eine Melodie von einzigartiger Innigkeit, Schönheit und Süße, ein holdes Wunder an Eingebung und Gestaltung. Man beachte doch nur den herrlichen Aufbau des Themas, das erst zum Schluß sich zur Septime aufschwingt und gerade durch dieses Aufsparen eines so prägnanten Intervalls seine große Wirkung erzielt. Mendelssohn kannte diese Technik der Meister noch, die der heutigen Zeit anscheinend gänzlich verloren gegangen ist. Dreimal gewinnen energischere Akzente im Adagio Geltung; aber die zarte Stimmung kommt immer wieder durch und taucht den Satz in das versöhnende Licht wolkenloser Reinheit.

Von lebhafter, aufbäumender Kraft ist der Schlußsatz erfüllt. Die Thematik vergißt jedoch nicht die Tendenz der Symphonie. Die poetische Idee bleibt gewahrt, im Sturm der Leidenschaft, der kühnen Ritterlichkeit kriegerischer Rhythmen wie in den weichen Linien der Sehnsucht. Eine Coda im Sechsachteltakt lenkt nach A-dur ein und vollzieht mit glühender Melodik den Aufschwung ins Verklärte.

Zwei Jahre vor der Schottischen Symphonie hatte Mendelssohn die Symphonie-Kantate „Lobgesang", opus 52, nach Worten der heiligen Schrift komponiert. Ein Gelegenheitswerk, dazu bestimmt, die Vierhundertjahrfeier der Buchdrucker in Leipzig musikalisch zu verherrlichen. Beethovens Neunte Symphonie mag ihm als Vorbild vorgeschwebt haben, und doch wollte und mußte er etwas viel Volkstümlicheres geben. Deshalb stellte er das Werk in den Dienst der religiösen Idee und setzte als Motto Luthers Worte auf die Partitur: „Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des der sie geben und geschaffen hat". Das Werk zerfällt in zwei Teile, die Symphonie und die Kantate. Die große symphonisch gestaltete Instrumentaleinleitung besteht aus drei ineinander übergehenden Sätzen, Allegro, Scherzo und Adagio, denen sich dann der eigentliche Lobgesang als groß ausgestaltetes Finale mit Solo-

nummern, Rezitationen und Chören anschließt. Das Motiv des ersten Chores, „Alles was Odem hat, lobe den Herrn", zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk und verknüpft namentlich die Instrumentalsätze in poetischer Weise mit der Kantate. Ein frischer Ton liegt über dem Ganzen. Schumann fand die Komposition von enthusiastischer Wirkung. Die Nachwelt hat dieses Urteil korrigiert. Der Lobgesang zählt zu den toten Werken Mendelssohns, denen keine Auferstehung mehr beschieden ist. Mit großem Geschick ist der erste Satz gefügt; aber es ist schließlich nur ein Spiel mit Tönen. Ein Rezitativ der Klarinette leitet zu dem Allegretto un poco agitato, das mit seiner leidenschaftlich drängenden Melodik die Stelle eines Scherzo vertritt. Ein Choral als quasi Trio stellt den inneren Zusammenhang mit dem „Lobgesang" wieder her, den das folgende Adagio noch vertieft und weiter ausbaut. Die Atmosphäre für den „Lobgesang" ist gegeben. Die Kantate zeigt manche schöne Chorsteigerung, manche schön poetische Linie in den Sologesängen. Aber das Ganze hat nicht das Pathos des großen Willens. Zwar verfehlten die äußerlich effektvollen Klangmittel nicht ihren Eindruck auf die Zeitgenossen. Wir jedoch dürfen skeptischer sein. Für uns kann der „Lobgesang" nicht zu den großen Ereignissen in der Kunst gehören und nur für die ist Platz in der Musikgeschichte.

Die Romantik, die Beseelung der Natur, verlieh Mendelssohns symphonischen Meisterwerken unvergänglichen Zauber. Die poetische Idee, die dichterische Verklärung der Erinnerung, gaben Mendelssohn die Kraft zur Synthese. Mochte selbst die Thematik dramatischer Entwicklung ungünstig sein, die Leidenschaft der mit der Phantasie des Dichters geschauten Tonereignisse schuf Inhalt und epische Breite. Wieviel willkommener noch mußte Mendelssohn die engere Form der Ouvertüre sein. Wie sehr sie seinem Naturell und seinem Schöpferwillen lag, das wird durch nichts besser bewiesen, als durch die Meisterwerke, die er in der Form der poetisierenden Konzertouvertüre schuf. Der Jüngling spielte damit seinen ersten Trumpf aus: die Sommernachtstraum-Ouvertüre. Sie wird uns später noch begegnen. Was an Ouvertüren vorherging war belanglos: sowohl die Ouvertüre für Harmoniemusik, opus 24, als auch die Brillante Ouvertüre in C-dur, die sogenannte Trompetenouvertüre, opus 101, die Mendelssohn selbst nicht der Veröffentlichung für wert erachtete,

und aus der er nur die Trompetenrufe später in der Hebriden-Ouvertüre wieder anklingen ließ.

Die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", opus 27, eröffnet den Reigen der „Charakteristischen Ouvertüren" Mendelssohns. Schuberts Lied, Beethovens Chor versinken, und es bleibt nur die Stimmung der Goetheschen Verse, die Mendelssohns Ouvertüre als stilles Motto vorausschweben. Auch dieses Werk hat Wandlungen durchgemacht. Die erste Fassung aus dem Juni 1828 wurde zwei Jahre später in London gespielt. Dann ruhte die Partitur, bis sie Mendelssohn nach mehreren Jahren in die heutige Form umschmolz. Ein Adagio malt die Meeresstille. Das Meer schläft. Eine ungeheure Weite und Stille dehnt sich aus. Kein frischer Hauch. Die Sonne brennt. Feierlich, träumend, verschmachtend und ersterbend schleichen die Akkorde und Motive dahin. Nur dann und wann ist es, als öffne sich ein unergründliches Auge, wenn sich ausdrucksvolle Septimen in den Violinen aufrecken. Doch die unheimlich gespannte Ruhe brütet weiter. Da erklingt es in der Flöte wie ein unterdrückt aufjubelnder Ruf. Ein sprunghaftes Aufbäumen der Holzbläser, und Molto Allegro vivace hebt die glückliche Fahrt mit vollen Segeln an. Die Baßfiguren beginnen zu rollen, immer stärker, immer wilder regt sich das Spiel, bis nach einer gewaltigen Steigerung piano das Hauptthema in den Holzbläsern einsetzt. Die Streicher werfen kurze energische Floskeln dazwischen, ergreifen bald die Führung und nach nochmaligem Aufschwung bricht das volle Orchester mit dem Hauptthema durch. Ein blühendes zweites Thema meldet sich in der Violine, von den Holzbläsern weich eingehüllt. Allmählich verebbt der Aufruhr. Spielerisch gleiten die Figuren dahin. Da setzt in den Celli das üppige, schwelgerische Seitenthema ein, überströmend vor Glück. Flöten und Klarinetten beantworten es. Die Durchführung beginnt, lebendig, vielgestaltig, buntschillernd und farbenreich, alles in eine bezaubernde Fülle von Empfindung getaucht. Die Reprise bringt keine Überraschungen, die glückliche Fahrt geht weiter und mit schmetternden Fanfaren grüßen die Instrumente in der Coda den Hafen.

Mendelssohns Konzertouvertüren sind Programmusik reinster und vollkommenster Art. Die Assoziation zu einer poetischen Idee oder zur Natur inspirierte den Tondichter. Die Ouvertüre sollte

mehr als bloßes Einleitungsstück sein, sie sollte ein vollständiges in sich geschlossenes und aus sich heraus verständliches Dasein führen. Tonmalerische Effekte mußten die willkommenen Hilfsmittel sein. Mendelssohn war ein viel zu großer Meister, um der Gefahr der Äußerlichkeit zu unterliegen. Für ihn waren die Mittel nur da, um die Form zu beleben und mit neuem Inhalt zu füllen. So unendlich reich der Stimmungszauber seiner Ouvertüren ist, so starke zwingende Eindrücke die Bildhaftigkeit seiner Tonsprache vermittelt, immer ist es der Beherrscher der Form, der keine fessellosen Ausschweifungen duldet — die ungeheuer wohltuende Kraft eines disziplinierten Geistes, der sich seiner Verantwortlichkeit in intellektuellen Dingen bewußt ist.

„Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraumouvertüre, die anderen sollten andere Namen von Komponisten tragen", schwärmte Schumann damals. Bei solchem Reichtum ist sein Wort verständlich. Allein die „Hebriden-Ouvertüre", opus 26, könnte einem Tondichter die Unsterblichkeit sichern. Hier hat die poetische Leidenschaft Mendelssohns die ideale vollendete Form gefunden. Stimmung und Synthese sind eins geworden. Man vergißt die Mittel und steht nur unter dem Eindruck der Poesie. Die Grundstimmung ist die der a-moll-Symphonie, die ja aus derselben Landschaft heraus geboren wurde, nur konzentrierter, vertiefter. Hier ist auf engem Raum alles gesagt, was das Herz an Schwermut empfinden kann. Die h-moll-Tonart leiht dazu die echtesten Farben. Quellfrische Romantik pulst in den Tönen. Das Rauschen des Meeres spielt seine Rolle, der klagende Wind und die grenzenlose Einsamkeit des Menschen in der großen Natur. Die Phantastik Ossians lebt in diesem Naturgedicht auf. Die Schatten sagenhafter Gestalten, längst verklungener Schmerzen und Wonnen geistern dahinter. Wie ein feines Gewebe beginnt die Partitur mit einer auf den Stufen des Dreiklangs absteigenden Begleitungsfigur, die zum Leitmotiv erhoben wird. Ein Thema rundet sich, doch schon singen Flöte, Oboe und Fagott ein neues, das Hebriden-Thema, eine wehmütige Melodie, unsagbar sehnsüchtig und weltverloren. Das Orchester spinnt die letzten Takte weiter aus, rauschende Figuren, aufgelöste Akkorde in den Streichern — da beginnen die Celli und Fagott mit dem wundervollen Seitenthema in D-dur, das danach von den Violinen

fast jauchzend aufgenommen wird. Die Massen ballen sich heftig zusammen, stürmische Entladungen des vollen Orchesters folgen. Doch bald tritt wieder die Ruhe des Anfangs ein. Kräftige Rufe der Bläser fahren einschmeichelnd dazwischen. Das Seitenthema taucht noch einmal auf und wird von zarten Händen niedergezogen. Aber schon regen sich in der Bratsche Triolen, die zum Durchführungsteil leiten. Über F, B, D, A und E geht es nach h-moll zur Reprise. Das Seitenthema schwelgt diesmal in süßestem H-dur. Noch einmal bricht die Erregung durch. Ein neues farbiges Motiv tritt auf; rollende Streicherfiguren, heftige Ausrufe der Bläser. Endlich einige kraftvolle energische Schläge des ganzen Orchesters, von denen sich die Klarinette mit dem sanft fallenden Leitmotiv ablöst, bis schließlich die Flöte auf den Stufen des h-moll-Dreiklangs in die Höhe steigt und sich wie in Nebeldunst verliert. Der Traum der Schwermut ist zu Ende.

Der nordischen Romantik der Hebriden-Ouvertüre folgt mit der Ouvertüre zum „Märchen von der schönen Melusine“ die deutsche. Was dort Phantastik war, ist hier Gemütstiefe, Innigkeit geworden. Wer das Märchen von der schönen Meerjungfrau und dem Ritter kennt, wird die Ouvertüre verstehen; wer sie nicht kennt, wird sie aus den Tönen herauslesen können. Es ist kaum jemals ein rührenderes, deutscheres Stück für die Musik geschrieben worden. Der schlichte Ton der Erzählung, der nicht selbst Vorgang sondern nur Wiederschein der Ereignisse sein will, vermählt sich wundervoll mit dem Klangapparat. Sehr frei ist die Form gestaltet. Der F-dur-Anfang schildert die Welt Melusines. Eine Wellenfigur beherrscht diese Einleitung, taucht in der Mitte wieder auf und glättet die Wogen auch am Schluß, als sie sich über dem Grab der Liebe schließen. Der eigentliche Hauptteil beginnt erst mit dem Übergang nach f-moll. Es ist nur der tragische Zusammenbruch eines sagenhaften Glücks, der hier geschildert wird. Markige Rhythmen kennzeichnen den stolzen Ritter, eine schmelzende, hinreißend schöne As-dur-Melodie deutet auf Melusine. Wie dies alles kombiniert ist, wie das Wellenthema handelnd in die Ereignisse eingreift, wie das Ritterthema unerbittlich hart bleibt und wie Melusines Melodie schließlich trostlos hin und her irrt und in eine entsetzlich ergreifende Klage ausbricht, das läßt sich besser fühlen und hören als sagen. Mendelssohn witzelte

sich zwar, wie Schumann erzählt, die eigene Rührung von der Seele. Als ihn einmal ein Neugieriger fragte, was die Melusinen-Ouvertüre eigentlich bedeutete, antwortete er schnell: „Hm — eine Mesalliance“. Aber für uns bleibt doch der Ernst und damit diese Ouvertüre eins der herrlichsten Werke Mendelssohns. Ja, es gibt Enthusiasten, die sie für das schönste des Meisters erklären.

Wir reihen nun noch die Ouvertüre zu „Ruy Blas“ hier an. Mendelssohn hat sie 1839 in wenigen Tagen für eine Pensionsfond-Vorstellung des gleichnamigen Stücks von Victor Hugo geschrieben. Die Großspurigkeit der Theatralik des französischen Romantikers konnte Mendelssohn nicht begeistern. Seine Musik ist in ihrer feinziselierten Gliederung, der leidenschaftlichen Melodik und der brillanten Aufmachung ein lebhafter Protest gegen die Dichtung. Trotzdem zählt sie nicht zu seinen großen Werken. Der Routinier hatte stark die Hand dabei im Spiel; aber es ist ein Routinier von Herz, Gemüt und Geschmack. Wie pompös klingen die immer wiederkehrenden Einleitungsakkorde, wie rastlos bohrt das Hauptthema, welche Wucht entlädt sich in den chromatisch abwärts sausenden Streichen und welches lebhaften und doch so beseelten Aufschwungs ist das Seitenthema fähig. So ist der effektvolle C-dur-Schluß eine folgerichtige Apotheose der finsteren Moll-Leidenschaft des Hauptteils.

Nennen wir nun noch als bloße Gelegenheitskompositionen ohne Bedeutung den Trauermarsch a-moll, opus 103, für Harmoniemusik zum Begräbnis Norbert Burgmüllers und den Marsch D-dur, opus 108, für Orchester zur Feier der Anwesenheit des Malers Cornelius in Dresden, so bleibt uns noch das Konzert für Violine und Orchester, e-moll, opus 64, mit dem wir den Kranz der Orchesterwerke Mendelssohns schließen wollen. Dieses Violinkonzert ist das einzige Mendelssohns geblieben und es steht in der ersten Reihe mit den Hauptwerken der Literatur, den Konzerten von Bach, Mozart, Beethoven und Brahms. Mit ihnen hat es die Tendenz gemeinsam, das virtuose Element nur als selbstverständlichen, willkommenen Faktor mitsprechen zu lassen, den musikalisch-symphonischen Charakter aber in möglichster Klarheit und Großzügigkeit durchzuführen, wenn auch der solistische Ehrgeiz der Violine durchaus selbständige Wege geht und sich mehr an Mozart als an Beethoven oder gar Brahms anschließt. Eingehende Beratungen mit Ferdinand David sicherten dem

Solospieler alle Effekte des Geigenmäßigen, Brillanz und den Zauber der Kantilene. Gewisse Ähnlichkeiten in der Anlage mit den beiden Klavierkonzerten sind nicht zu verkennen. Die drei Sätze bilden ein zusammenhängendes Ganzes, wie namentlich im g-moll-Klavierkonzert. Die Überleitungspartien zeigen verwandte Züge. Es ist kein Zufall, daß alle drei Konzerte in Moll stehen. Die Leidenschaft führte dem Meister die Feder, als er sie dichtete, die Leidenschaft, die in den ersten Sätzen sich in schwungvollen Themen üppig auslebte, in den langsamen Mittelsätzen beseelte Innigkeit wurde und in den Schlußsätzen die Phantastik des Scherzos mit der Spielfreude des Rondos vereinigte. Die Partitur des Violinkonzerts ist ein kostbares Juwel unter Mendelssohns Werken, von einer Durchsichtigkeit, Linienführung und Klangfülle ohnegleichen. Die Solovioline herrscht darüber mit wahrhaft königlicher Geberde. Die Tutti, die sie zum Schweigen verurteilen, bereiten nur immer neue und herrlichere Aufschwünge vor. Die freie Gestaltung verlangte Themen von Adel und Charakter. Wunderbar kontrastieren die beiden Hauptthemen des ersten Satzes, das glühende, stürmische, verlangende Mollthema und die selig lächelnde, zart klopfende Durkantilene. Das Andante beschwört alle Erinnerungen an die Lieder ohne Worte herauf. Hier singt die Violine von Erfüllung aller Sehnsucht und von Liebe. Etwas auflebend tastet sie sich immer noch traumversunken nach E-dur und nun sind wir mitten im blühendsten Glanz. Ein phantastischer Geistertanz schwebt, hastet, singt, klingt, stolpert, stürzt, jagt und jauchzt an uns vorüber. Und der Virtuose feiert seinen Sieg.

CHORWERKE

Von frühester Jugend an beschäftigte sich Mendelssohn mit der Chorkomposition. Dazu verführte ihn nicht nur die Möglichkeit, das Geschriebene sogleich in den Sonntagsmusiken aufführen zu können, sondern auch vor allem der Ansporn Zelters, seine intensive Beschäftigung mit Bach und Händel und seine eifrigen, unablässigen Studien im strengen Satz. In seinen Reise- und Wanderjahren ließ ihn die Leidenschaft zur Chormusik nicht los. Nament-

lich war es Kirchenmusik, die ihn bewegte. Vom a-cappella-Stil schritt er zum begleiteten Chorwerk, von Psalm und Motette zum Oratorium, nachdem er mit der Walpurgisnacht dem weltlichen Chorwerk seinen Tribut entrichtet hatte. Dem „Paulus“ folgte zehn Jahre später der „Elias“. Dazwischen lag eine reiche Ernte an vierstimmigen Chorliedern. Die Fragmente eines Oratoriums „Christus“ endlich waren sein letzter Gruß an ein Kunstgenre, in dem er ganz besondere Triumphe gefeiert hatte.

Die Entstehungsgeschichte des „Paulus“, opus 36, Mendelssohns erstem großen Oratorium, ist in aller Ausführlichkeit in dem Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Julius Schubring zu lesen. Der Theologe konnte dem Musiker wertvolle Dienste leisten, da Mendelssohn den Text nur aus Bibelworten und Choralversen zusammenstellen wollte. Die Gestalt des zum Propheten und Eiferer bekehrten Zweiflers und Ungläubigen mußte Mendelssohn anziehen. Es fand sich die Gelegenheit, das ideale Christentum, ganz Nächstenliebe, Demut und Hingabe, gegen die starre Unerbittlichkeit des Judentums und die unbefangene Sinnenlust des Heidentums zu stellen und sein Lob zu singen.

Mendelssohns Vorbilder waren Bach und Händel. Bach hatte in der Bibel die Texte seiner Passionen im Zusammenhang gefunden. Mendelssohn fand eine fortlaufende Erzählung der Paulus-Geschichte nicht vor und war genötigt, die Worte aus den verschiedensten Büchern der Bibel aneinanderzureihen. Das alte Testament mußte da ebenso zu Hilfe genommen werden wie das neue. So ergab es sich ganz von selbst, daß sehr viel Betrachtendes in den Text hineinkommen mußte, und dies Betrachtende konnte Aufgabe sowohl des Chores, als auch der Solostimmen werden. Der Chor nimmt in Mendelssohns Oratorien nicht den handelnden Anteil wie bei Händel. Er ist nicht so sehr dramatisch behandelt und personifiziert nicht die Massen. Damit verzichtete Mendelssohn von vornherein auf große Effektmöglichkeiten. Zum Unterschied von Bachs Passionen schuf Mendelssohn für das Erzählende nicht die Figur des Evangelisten. Er vertraut den Bericht der Ereignisse je nach der Sachlage bald dieser, bald jener Stimme an. Die handelnden Personen aber bleiben in ihrem Rahmen. So können sich die Vorgänge immerhin in greifbarer Deutlichkeit abspielen. Den Choral aber wollte

Mendelssohn unbedingt und nicht nur aus Gründen des musikalischen Kontrastes benutzen, gewissermaßen um die „Stimme des Volkes“ den Vorgängen gegenüber auszudrücken und andererseits das symbolische Element zu verstärken.

Der „Paulus“ zerfällt in zwei Teile mit insgesamt 45 Nummern. Die Hauptmomente der Handlung liegen im ersten Teil, in der Bekehrung des Saulus zum Paulus. Schumann rühmte die tiefreligiöse Gesinnung in der Musik Mendelssohns. In der Tat ist hier die Tonsprache Ausdruck einer reinen Frömmigkeit geworden, die aus innerstem Drang kam, die zwar verschieden ist von der Inbrunst Bachs, aber darum nicht weniger echt wirkt. Sie ist nicht so ehern und markig wie die des Thomaskantors; aber trotzdem hat sie eine ungeheure Vielseitigkeit, vom Fanatismus bis zur Hingabe, vom Haß bis zur Opferwilligkeit, vom unheilvollen Drohen bis zur hinreißenden Anmut und Lieblichkeit, vom nüchternen Rationalismus bis zur verträumten Romantik. Entscheidend für den ungeheuren Erfolg des Werkes, das in den ersten zwei Jahren nach der Drucklegung schon in weit über fünfzig Städten aufgeführt wurde, war aber wohl der populäre Charakter der Musik, die heute noch, bald hundert Jahre nach der Entstehung, ebenso frisch und unverblichen ist wie am ersten Tage.

Die Anschaulichkeit der Vorgänge gestattet eine klare Gliederung der Handlung. Der Einleitungschor „Herr, der du bist der Gott“ und der Choral „Allein Gott in der Höh’ sei Ehr“ spiegeln die Stimmung in der Gemeinde der ersten Christen wieder. Hieran schließt sich die Tragödie des Stephanus, der von den Juden der Gotteslästerung angeklagt und als Märtyrer seines Glaubens gesteinigt wird. Vergebens mahnt eine Erinnerung an vergangenes Unrecht, „Jerusalem, die du tötest die Propheten“, das Volk zur Besinnung. „Steinigt ihn“ ruft die tolle Masse. Ein Choral „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben“ klingt nach. Ein Jüngling, Saulus, aber ist zufrieden mit diesem Werk. Nach einer Betrachtung des Chores: „Siehe, wir preisen selig“, tritt Saulus selbst in den Kreis der Handelnden. Er eifert gegen die Christen: Haß sprüht aus seiner Arie „Vertilge sie, Herr Zebaoth“. Er zieht gen Damaskus. „Doch der Herr vergißt die Seinen nicht“ tröstet eine Sopranstimme die Bedrohten. Auf dem Wege wird Saulus zum Paulus bekehrt. Der

Herr erscheint ihm, und der Ungläubige wird sehend. „Mache dich auf! werde Licht“, jubelt der Chor und „Wachet auf! ruft uns die Stimme“, erschallt es durch die Welt. Paulus ist erblindet. Er bereut seine Sünden: „Gott, sei mir gnädig.“ Gott befiehlt seinem Jünger Ananias, den Paulus zu heilen. Überströmend dankt Paulus dem Allmächtigen, und der Chor stimmt in den Hymnus ein. Ananias gibt dem Schwergeprüften das Augenlicht wieder. Das Symbol erfüllt sich: Paulus wird sehend, und läßt sich taufen und will sein Leben Gott widmen. „O welch eine Tiefe des Reichtums, der Weisheit und Erkenntnis Gottes“ singt der Chor. Das Werk der Bekehrung ist vollendet.

Der dramatisch interessierende Inhalt des Oratoriums ist beim Abschluß des ersten Teils nahezu erfüllt. Der zweite Teil zeigt uns den Christen Paulus, den Apostel, der sein Schicksal auf sich genommen hat und vor der Menschheit Zeugnis ablegt von der Größe Christi. „Der Erdkreis ist nun des Herrn“ jubeln jetzt die Christen. Paulus soll zusammen mit Barnabas hinausziehen, um den Glauben weiter zu verbreiten. „Wie lieblich sind die Boten“, singt der Chor in andächtiger Betrachtung. Alles ist Freude und Hoffnung. Aber der Widerspruch unter den Juden regt sich; denn sie sehen, daß das Volk den Aposteln zuläuft. „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte, alle, die diesen Namen anrufen?“ fragen sie. Noch wird das herannahende Ungewitter verzögert durch den Choral „O Jesu Christi, wahres Licht“. Paulus will den Heiden das Wort Gottes predigen, wenn es die Juden nicht hören wollen, und zum Zeichen seiner Stärke tut er ein Wunder. „Die Götter sind den Menschen gleich geworden“, ruft der Chor der Masse. Und sie beten Paulus und Barnabas an: „Seid uns gnädig, hohe Götter“. Paulus ist verzweifelt. Er zerstört ihren Wahn und ermahnt sie: „Wisset ihr nicht, daß ihr Gottes Tempel seid?“ Das erregt jedoch den Zorn der Heiden und Juden. „Hier ist des Herren Tempel“, weisen sie ihn zurecht und fordern zur Vernichtung des Mannes auf, der dem Gesetz widerspricht. „Steiniget ihn“, schrillt es jetzt Paulus entgegen. Doch die himmlische Macht beschützt ihn, sein Werk ist noch nicht vollendet. „Sei getreu bis in den Tod“, mahnt eine Stimme. Er weiß, daß Not und Bedrängnis seiner harren; aber er folgt dem Wort Gottes und nimmt Abschied von seiner Gemeinde, um nach Jerusalem zu fahren. „Schone doch deiner selbst!“, bitten

sie ihn. Doch die höhere Fügung will es. In einem Hymnus an Gott klingt der zweite Teil aus. Das Werk des Paulus geht seiner Erfüllung entgegen.

Was an dramatischer Schlagkraft und Wirkung in der Handlung enthalten ist, wird zum Teil durch die Betrachtungen wieder paralysiert. Darin lag eine große Gefahr für den Komponisten — die der Eintönigkeit und Langeweile. Mendelssohn hat sie glänzend vermieden. Sein wandlungsfähiger, innerlich reicher Stil ist stets interessant. Unerschöpflich quillt die Melodik, voller Charakteristik und Schönheit, die Kraft der Polyphonie gestattet ihm prachtvolle organisch wirkende Steigerungen und die Vermählung zwischen den Singstimmen und den Instrumenten war die denkbar innigste. Seine polyphonen, fugierten Sätze haben nichts Steifes oder Kantorenhaftes. Es ist immer Leben in den Formen, die eben nichts anderes als Ausdruck eines außerordentlich tiefen Inhalts sind. Mendelssohn ist nicht so gewaltig wie Händel, nicht so tiefsinnig wie Bach. Aber er ist ein Eigener durch und durch. Sein Verdienst ist es, das Oratorium aus den Händen der Schulmeister-Komponisten in eine reinere, höhere Sphäre gerettet zu haben. Er hat da einen neuen Weg eingeschlagen, auf dem Spätere, bis zu Brahms, erfolgreich weitergegangen sind. Mendelssohns Musik erfaßt nun nicht nur das Äußerliche der Bibelworte; sie schöpft vielmehr auch den ethischen Gehalt daraus. Sie hat alle Eigenschaften, das Dramatische, das Erzählende, das Reflektierende und das Unmittelbare.

Die Ouvertüre deutet den Gang der Handlung an. Mit dem Choral „Wachet auf! ruft uns die Stimme“ beginnen Klarinetten, Fagotte und tiefe Streicher; die anderen Instrumente gesellen sich dazu. Figurationen regen sich. Auf dem Dominantdreiklang bleibt das Spiel hängen, und nun hebt in a-moll, fugiert der Hauptteil an. Auf Paulus' Weckruf folgt ein Kämpfen und Irren. Die Streicher enthüllen das feine Tongewebe. Die Holzbläser kommen erst im weiteren Verlauf mit der Choralmelodie auf. Das ganze Orchester arbeitet an der Fuge. Endlich lenkt das Spiel nach A-dur, und der Choral tritt seine Herrschaft an. Paulus triumphiert im Glauben.

Mit einem markigen Motiv von punktiertem Rhythmus beginnt die erste Nummer, und pompös setzt der Chor ein: „Herr! der du bist der Gott“, zunächst homophon, dann aber namentlich im Mittel-

teil und zum Schluß polyphon gesteigert. Ein Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" verstärkt die Stimmung des frohen Glaubens ohne Arg. Ein Rezitativ erzählt von Stephanus. Zwei Bässe stimmen erregt das „Wir haben ihn gehört" an. Ein kurzes Rezitativ reißt die Musik ins Dramatische, und nun stürmt der Chor „Dieser Mensch hört nicht auf" mit ungeheurer Wucht daher. Alle Hilfsmittel der polyphonen Technik sind in Anspruch genommen. Realistisch gellende Ausrufe schildern das Toben der Menge. Ein grandioses Rezitativ folgt: Stephanus' Verteidigungsrede, die zu einer mächtigen Anklage wird. Hier liegt alles in der packenden Deklamation der Singstimme. Der Chor antwortet: „Weg mit dem", zuerst piano, wie staunend über die beispiellose Kühnheit und Todesverachtung des Christen, dann aber immer erregter aufbäumend bis zum heftigen Wutschrei: „Der soll sterben!" Ein seelenvolles Rezitativ leitet zu der Sopran-Arie „Jerusalem" — eines der lyrischen Prachtstücke der Partitur. Eine weiche, innige Melodie, die sich leuchtend von dem zartgetönten Grund der gestoßenen Triolen des Orchesters abhebt. Doch der prophetischen, traumhaften Vision folgt auf dem Fuße die schrille bestialische Leidenschaft der Masse. Mit heftigem Klopfrhythmus setzt der Chor ein: „Steiniget ihn". Da zucken Oktaven- und Quintfälle gespenstig auf, und immer wilder peitscht der Rhythmus die Geister an. Nach einem kurzen Rezitativ erhebt der Chor mit einem Choral in f-moll „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben" seine bittere Klage. In dem folgenden Rezitativ fällt zum erstenmal der Name Saulus. Doch noch herrscht Trauer über Stephanus: Ein wundervoller Chor in Es-dur „Siehe, wir preisen selig" drückt sie aus. Auf einer wogenden Begleitungsfigur der Violine erhebt sich eine herrliche Cellomelodie. Sehnsüchtig ergreifen Flöte und Klarinette die Septime Des, doch das Cello spendet Beruhigung. Nacheinander setzen die Singstimmen mit dem berückend weichen Thema ein. Zauberhaft zieht der Chor vorüber. Im Nachspiel haben die Instrumente ihre Rollen vertauscht, und in tiefer Resignation verklingt dieses Hohelied. Doch das Dramatische verlangt sein Recht; in der h-moll-Arie des Saulus kommt es zum Durchbruch. Trotzige Melodik, die von dem erregten Staccato der Streicher noch angefeuert wird, malt hier mit großer Anschaulichkeit den Haß des Fanatikers. Das zarte Arioso, das ganz schlicht nur von den Strei-

chern begleitet wird, spendet Trost. Wir nähern uns einem dramatischen Höhepunkt. Raschelnde Tremolos begleiten das Rezitativ: der Herr erscheint Saulus. Ein mächtiges Crescendo, es ist, als ob der Himmel sich öffne, und mit betäubender Helle, wie ein unbegreifliches Wunder, erklingen leise die halb flimmernd gestoßenen, halb getragenen Akkorde der Holzbläser. Sopran und Altstimmen singen die Anrede Jesu an den Verfolger der Christen: „Saul, Saul! warum verfolgst du mich?“ Es ist vielfach darüber gestritten worden, ob Mendelssohn hiermit das ästhetisch Richtige getroffen habe. Schumann hat darauf die beste Antwort gegeben: „Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und dem Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist.“ Die Hauptsache, das Entscheidende ist doch immer der Eindruck, und das ist hier der eines Wunders, eines unbegreiflichen Mysteriums. Nun kann der Jubelruf erklingen; der Chor „Mache dich auf, werde Licht“ erschallt im hellsten D-dur. Freude pulst in den Rhythmen. Das volle Orchester spendet all seinen Glanz. Und doch bringt der Choral „Wachet auf! ruft uns die Stimme“ noch eine Steigerung. Lapidar, wuchtig erdröhnt die einfache Melodie, von den schmetternden Fanfaren der Blechbläser unterbrochen. Wie ganz anders klingt nun der Gesang des zum Paulus gewordenen Saulus, die Arie „Gott sei mir gnädig“. Wieder ist die Tonart h-moll. Aber welcher Weichheit und Ergebung ist diese Tonart jetzt fähig, die vorher sprühendem Haß gedient hat. Nur die Oboe ist imstande, die tiefe Zerknirschtheit des Sünders zu malen. In dem folgenden Rezitativ erscheint wieder der Herr; diesmal vermittelt eine Sopranstimme seine Worte; aber das Kolorit der Holzbläser muß das Geheimnisvolle andeuten. Paulus und der Chor vereinigen sich zu einem Dankhymnus: „Ich danke dir, Herr, mein Gott“, dessen musikalische Gewandung ohne sonderlichen Schmuck ist. Die Instrumente unterstützen die Polyphonie der Singstimmen. Ein stürmisches Allegro des Orchesters schildert die Heilung des Paulus, und mit dem gewaltigen Chor „O welch eine Tiefe“ schließt der erste Teil. Da sind alle Satzkünste aufgeboten, um die Wirkung ins Monumentale zu erheben. Die meisterhafte Polyphonie hat ihren besonderen Zauber durch die melodische Kraft, die in ihr lebt.

Mit vollem Atem setzt der zweite Teil des Oratoriums ein. Ein breit ausladender Chor „Der Erdkreis ist nun des Herrn“ bietet die polyphonen Künste auf, um einen Sieg zu feiern. Die Fuge ist das geeignete Ausdrucksmittel. Sie unterstreicht mit besonderem Nachdruck das Gebieterische im Charakter der Musik. Der 25 jährige Komponist erreicht hier als Techniker seine Vorbilder. Das folgende Duett der beiden Männerstimmen konnte nur durch die Nachahmung wirken. Es ist eine feierliche Vorbereitung für den Chor „Wie lieblich sind die Boten“, eine Perle des Werkes. Auch hier ist die Polyphonie Ausdrucksmittel; aber sie ist ein poetisches Mittel von unerhörter Eindringlichkeit. Das Liebliche ist hier verkörpert; schon in dem ersten Aufschwung der Melodie über dem tiefen G der Bässe offenbart es sich. Kein Wunder, daß wahre Volkstümlichkeit Mendelssohns Lohn und Dank war. Schwächer ist das sich nach kurzem Rezitativ anschließende Arioso des Soprans „Laßt uns singen von der Gnade des Herrn“, ein konventionelles Stück. Erst mit dem leidenschaftlich erregten Chor: „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte“, wird das Profil der Musik wieder schärfer. Hier sind auch homophone massige Ausrufe des Chors ein Ausdrucksmittel überschäumender Kraft, das sich von der Polyphonie wirksam abhebt. Ein Choral folgt, schwermütig dunkel. Die Instrumente deuten ihn figurativ aus, schmücken ihn mit schmerzlich-schönen Ornamenten. Der Vorwurf, den man hieraus gegen Mendelssohn erhob, richtet sich von selbst durch die Wirkung. Wieder vereinigen sich die beiden Männerstimmen zu einem Duett, mehr durch die Notwendigkeit der Handlung als durch innere Triebkraft bedingt. Der Chor der Heiden „Die Götter sind den Menschen gleich geworden“ besticht durch die Frische der Rhythmik; die sausenden Figuren der Streicher malen die Erregung des Volkes vortrefflich. Alle Künste seiner Instrumentierung hat Mendelssohn aber in dem nächsten Heidenchor: „Seid uns gnädig, hohe Götter“ angewandt. Das leuchtet und schillert in berückenden Farben, eine Welt, die dem Kultus der Schönheit und Kraft geweiht ist, enthüllt sich hier. Doch das folgende wuchtige Rezitativ und die Arie „Wisset ihr nicht“ des Paulus treiben den Gegensatz hervor: das christliche asketische Ideal voller Genügsamkeit und Geistigkeit. Der später hinzutretende Chor verstärkt noch diesen Eindruck. Es wird Zeit, daß das dramatische Element Ab-

wechslung schafft. In dem Chor „Hier ist des Herrn Tempel“ setzt es mit Macht ein und steigert sich zu wilden Ausbrüchen der entfesselten Leidenschaft. Die Cavatine des Tenors muß die Gemüter besänftigen: „Sei getreu bis in den Tod“ ist ein Schmuckstück geworden, das man gern überall zur Schau trägt. Die Inspiration erschlafft ein wenig. Der Chor „Schone doch deiner selbst“ gleitet vorüber. Das war die notwendige Atempause. Der Chor „Sehet, welch eine Liebe“ ist jedoch wieder ganz im großen Stil gehalten, eine Vereinigung von lyrischer Poesie und strengem Satz, die ewig bewundernswert bleibt. Und der Weg ist nach einem kurzen Rezitativ frei für den Schlußchor. Die Krönung des Werkes ist eine würdige. Alle Elemente Mendelssohnscher Kunst sind zu einem Ganzen von hinreißender Gewalt und Größe vereinigt. So klingt der „Paulus“ aus.

Nach dem „Paulus“ verließ Mendelssohn trotz dem großen Erfolg des Werkes das Gebiet des Oratoriums für mehrere Jahre. Einmal tauchte der Gedanke an ein symbolisches Oratorium Petrus in ihm auf, wurde aber bald wieder vergessen. Erst im Dezember 1845 schickte er seinen ersten Textentwurf zum „Elias“, opus 70, an den Jugendfreund Schubring, um dessen bibelfesten Rat und Hilfe zu erbitten. Das Schwierige war, die allgemein gültigen, allgemein eindringlichen Betrachtungen und Worte zu finden. Eine richtunggebende Tendenz mußte gesucht werden; denn mit einem Bibelpotpourri konnte Mendelssohn nicht gedient sein. Auf der anderen Seite wollte er das Opernhafte vermeiden, das durch die Einführung allzuvieler handelnder Personen eintritt. Aber er wollte auch nicht in das nur Erzählende fallen. Es war nicht leicht, eine ausgedehnte Handlung um die Episode Elias zu erfinden, da das Historische immerhin gewahrt bleiben mußte und das Alte Testament alleinige Quelle sein sollte. Hiermit sind nun auch schon die tatsächlichen Schwächen des Elias-Textes angedeutet; denn es war eben unmöglich, im Elias die Klippen ganz zu vermeiden. Gegen den Paulus steht der Text zurück. Mendelssohn war schon gezwungen, an den Bibelworten selbst zu ändern und trotzdem ließ sich die völlige Einheitlichkeit und fortschreitende Entwicklung der Handlung nicht erzielen. Der Elias besteht aus einer Reihe sinnfällig wirkender Szenen. Diese Szenen selbst sind zum Teil allerdings von einer dramatischen Wucht

und Spannkraft, die im Paulus erst angedeutet werden konnten. Das Elementare der Vorgänge und Charakteristische des alten Testaments, die wilden Leidenschaften, das erschütternde Schicksal eines reichbegabten, von seelischem Zwiespalt zerrissenen Volkes, das alles tränkt die einzelnen Szenen mit lohender Kraft, mit Überschwang und unbändigem Temperament. Die packende Bildkraft der Situationen brachte den Tondichter endlich in die ersehnte Lage, mit Händelschen Pinselstrichen malen zu dürfen. Was will da schließlich ein vorübergehendes Nachlassen in der dramatischen Spannung bedeuten, wenn das einzelne bis an den Rand mit blutvollem Leben erfüllt ist? Die Phantasie Mendelssohn fand in den Worten reiche Nahrung. Hier konnte er geradezu visionär gestalten, da er mit den Mitteln nicht zu sparen brauchte und als ein Meister ihr selbstbewußter Herr war.

Das Werk steht auf einer stolzen Höhe. Was die Worte noch von der Vollkommenheit trennte, das überbrückte sieghaft die Musik. Mendelssohn war in den Jahren zwischen dem Paulus und Elias ein anderer Größerer, Reiferer geworden. Das Technische war ihm in jeder Beziehung ein Spiel geworden. Die Synthese der Formen machte ihm keine Mühe. Mit leichter Hand knüpfte er das polyphone Gewebe. Die Gipfel der Handlung befruchteten seine musikalische Empfindung überreich, und von hier aus ergießt sie sich strahlend nach allen Seiten. Tonmalerische Effekte sind willkommene Ausdrucksmittel; denn nur mit einer Palette, auf der alle Farben vertreten waren, konnte er dem grandiosen Stoff gerecht werden. Die Melodik ist von wundervoller Reife und Süße, die Harmonik von Pracht und Fülle und die Rhythmik charakteristisch, prägnant, schlagend. Die Behandlung der Chormassen erinnert an Händels ewige lapidare Ausdruckskraft. In den Sologesängen aber steht Mendelssohn unserem Empfinden fast näher als sein großes Vorbild. Kein Wunder, daß der Elias in der Gunst der Musikfreunde dem Paulus nicht nachsteht. Perle ist an Perle gereiht zu einer Kette, die immer ihren Glanz und Wert behalten wird, solange das Echte überhaupt noch gewertet wird.

Düster und mit alttestamentarischer Kraft setzt das Werk ein. Ein d-moll-Dreiklang der Bläser, und Elias erhebt seine Stimme zu der Verkündigung: „Es soll diese Jahre weder Tau noch Regen

kommen, ich sage es denn". Wir sind mitten in den grausigen Leiden des „auserwählten Volkes". Die Ouvertüre schildert es greifbar anschaulich. Nur die Fuge konnte das rechte Bild geben. Quälend wälzt sich das Thema fort, richtet sich verzweifelnd auf und fällt wieder zusammen. Bittere Klagen und Schmerzensausbrüche drängen sich. Immer gewaltiger türmt es sich empor, bis der Chor aufschreit: „Hilf, Herr! willst du uns denn gar vertilgen?" Müde schleichen die Stimmen dahin. Wie erschöpft lösen sie sich in ihren mit Chromatik belasteten Phrasen ab. Schließlich können sie zu den langgehaltenen Akkorden des Orchesters nur noch rezitativisch stammeln. Ein Duett zweier Soprane spinnt das Flehen weiter aus. Der Chor, der das Volk verkörpert, beteiligt sich daran. Obadjah tröstet die Darbenden. In einem Rezitativ fordert er sie auf, sich zum Herrn zu bekehren. Die folgende Tenor-Arie: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet" ist endlich ein lyrischer Ruhepunkt. Weich gleitet die Melodie dahin, von anschmiegsamen Achtelfiguren der Streicher begleitet. Doch das Volk ist damit noch nicht aus seiner entsetzlichen Verzweiflung herausgerissen. Wieder tritt Moll ein. Leidenschaftlich, hart begehren die Stimmen auf: „Aber der Herr sieht es nicht, er spottet unser". Motivische Beziehungen zur Einleitung deuten auf den Fluch des Elias. Grelle Harmonien malen die Zerrissenheit der Seelen; erst der zweite Teil des Chores lenkt in ruhigere Bahnen. Die melodische Linie wird runder und weicher. Wie ein verklärender Hoffnungsschimmer leuchtet die helle Farbe in C-dur auf. Dem Jammer des ganzen Volkes soll jetzt das Elend des Einzelnen gegenübergestellt werden, um noch deutlicher die Not Israels zu schildern. Das war eine Aufgabe für die Humanität Mendelssohns. Sein Mitleid mit den Enterbten des Glücks klingt in seinen Tönen wieder. Er findet ergreifende melodische Ausdrücke, um uns zu überzeugen und zu rühren. Und doch ist dies alles mehr empfunden und gesehen als erlebt. Mendelssohn erhob das finstere, reale, abgründige Elend in die Sphäre der Idealität, nicht nur aus selbstverständlichen künstlerisch-musikalischen Gründen, sondern auch weil er es psychisch gar nicht anders konnte. Hier liegt eine Kluft zwischen dem Erlebnis und seiner Dichtung, die nur durch die Phantasie überbrückt werden konnte. Es ist wohl unmöglich, den Schmerz der Entbehrung zu schildern, wenn man ihren bohren-

den Stachel selbst nie gefühlt hat. Elias folgt der Weisung Gottes, sich am Bache Crith zu verbergen. Ein Doppel-Quartett knüpft hieran seine Betrachtungen: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“. Nur wenige Instrumente gesellen sich dazu. Es ist herrlichste Achtstimmigkeit, die die Satzkunst Mendelssohns hier geschaffen hat. Mit sicherer Hand sind die kontrapunktischen Linien gezogen. Alles klingt. Ein Rezitativ knüpft unmittelbar an den Chor an: Elias soll den Bach verlassen und nach Zarpath ziehen, wo ihn eine Witwe so lange versorgen wird, bis der Herr ihn ruft. Eine packende Szene entrollt sich. In ergreifenden Tönen klagt die Witwe dem Propheten ihr bitteres Los und fleht ihn an, den dahingesiechten Sohn zu retten. Die Oboe unterstützt die leidenschaftlich erregte Klage der Armen. Von e-moll biegt das Spiel nach Dur. Elias bittet Gott um Leben für das Kind; weich dehnt sich die Melodie. Doch es scheint vergeblich zu sein. Tremolos der Streicher malen die Angst, das bange Zittern. Die Gnade erfüllt sich: Das Kind lebt wieder. In ein Duett klingt die Szene aus. Der Chor aber schließt sich mit seiner Betrachtung an: „Wohl dem, der den Herrn fürchtet“. Sinnfällige Melodik, Klarheit der Polyphonie und wirkungsvolle Steigerungen zeichnen ihn aus. Der Episode folgt die breit ausladende Gewalt der Szenen des Kampfes zwischen Elias und den Baalspriestern und die Krönung seines unerschütterlichen Glaubens. Der Prophet will sich dem König und dem Volk zeigen; denn nun soll die Zeit der Dürre, die Zeit der furchtbaren Strafe und Prüfung ein Ende haben. Zackige punktierte Rhythmen schildern die Erregung des Volkes gegen Elias, „der Israel verwirrte“. Auf dem Berg Carmel soll sich entscheiden, ob Gott der Herr ist. Elias fordert die Baalspriester zum Wettstreit heraus; jeder soll seinen Gott anrufen, er Jehova, sie Baal, und welcher Gott zuerst das Feuerwunder auf die errichteten Opferstöße schicke, der solle der Herr sein. Stürmisch aufbrausende Rezitative kennzeichnen die fiebernde Glut, die alle beseelt. Die Baalspriester rufen zuerst ihren Gott an: „Baal, erhöre uns!“ Erst feierlich und gemessen mit eindringlichen Intervallschritten, dann lebhafter und drängender. Die verlangend sich aufrichtende melodische Phrase kennzeichnet das. Elias verhöhnt das Erfolglose ihrer Bitten und feuert sie an, stärker zu rufen. Wild richtet sich ihr Verlangen in dem nächsten Chor „Baal, erhöre

uns, wache auf!“ empor. Das Motiv springt jäh auf den Stufen des Dreiklangs in die Höhe. Die Bläser stammeln, das ganze Orchester fällt ein. Wieder höhnt Elias, und noch gewaltiger schlägt der folgende Chor der Baalspriester „Baal! Gib uns Antwort!“ an die verschlossene Pforte ihres Himmels. Zuckende Schreie, mächtige Donner des Orchesters. Aber alles bleibt still; kein Wunder geschieht. Da erhebt Elias in inbrünstigem Gebet seine Stimme: „Herr Gott Abrahams“. Aus einer anderen Welt kommen diese von felsenfester Zuversicht getragenen Worte. Feierlich strömt die Melodie aus. Wie eine Orgel klingt das Orchester. Ein betrachtender Chor unterbricht die Entwicklung des Kampfes. „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“, erklingt es a cappella. Nur die Fermaten werden von den Instrumenten unterstützt, während sich die Violine wie suchend aufrichtet. Und das Feuerwunder ist der Lohn. Jubelnd braust die Freude durch den Chor: „Das Feuer fiel herab“. Das Orchester flimmert. Hingerissen malt der Chor langatmig die Seligkeit, den Taumel, der das Volk schon jetzt erfaßt. Doch der Aufwallung folgt die Besinnung und Erkenntnis: „Der Herr ist Gott“. Ein Gebet ringt sich von allen Lippen. Der unerbittliche Rächer meldet sich in Elias; seiner Aufforderung, die Baalspriester zu fangen und abzuschlachten, kommt die Menge willig nach. Wütender Fanatismus rollt in den wuchtigen Tremolos der Elias-Arie: „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“. Prägnante Intervallschritte betonen das Außergewöhnliche. Wild wie es begonnen, endigt das Stück. Das folgende Arioso der Altstimme „Weh ihnen, daß sie von mir weichen“, nur von den Streichern zart umspielt, ist in Innigkeit und Hingabe getaucht, ein blasses Pastell in dem glühenden Farbenmeer seiner Umgebung. Die nächste Nummer, Rezitativ und Chor, soll nun endlich die Rettung des Volkes bringen. Mendelssohn bietet alle Künste des Satzes, alle Kraft der Empfindung und den Reichtum seiner Inspiration auf, um der großen Aufgabe gerecht zu werden. Ein packendes Gemälde im Händelschen Geist war das Ergebnis. Rezitative wechseln mit kurzen Chorsätzen. Endlich erhört Gott das Gebet des Elias und sendet den Regen. „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich“, jubelt der Chor auf. Elias wiederholt den Dank noch einmal ernst und feierlich, und dann strömen alle Gefühle der vom Fluch Erlösten über in dem gewaltigen Chor „Dank sei dir, Gott“, der wie

aus Quadern errichtet ist und in machtvollem Aufschwung den ersten Teil abschließt.

Die dramatische Entwicklung des „Elias“ hat hiermit eigentlich ihren Höhepunkt erreicht. Das Epische setzt ein. Die Handlung geht nicht mehr vorwärts; sie zerfällt in Episoden, die an sich reizvoll und bedeutend sind, die aber keine einheitliche dramatische Kurve im Ganzen mehr zeigen. Das Volk hat die Prüfung bereits wieder vergessen. „Höre, Israel! Höre des Herrn Stimme“, mahnt eine Alt-Arie. Trübes h-moll, wehmütige Terzen in den Holzbläsern vertiefen noch den Eindruck der schmelzenden Melodik. Ein kurzes Rezitativ leitet zum zweiten Teil der Arie in H-dur; die Stimmung hat sich aufgehellt, der Rhythmus ist lebendiger geworden. Der Zustand freudiger Gewißheit wird mit energischen Strichen gezeichnet. Monumental, großzügig fällt der Chor ein: „Fürchte dich nicht, spricht unser Gott“. Das ist musikalischer Optimismus, frohe Gläubigkeit. Der Mittelteil erst nimmt die Kunstmittel der Imitation in erhöhtem Maß zur Hilfe, um die Stimmung noch intensiver auszudrücken. Die Vertreibung des Elias beginnt. In einem glänzend durchgeführten Rezitativ fordert der Prophet Rechenschaft vom König. Doch die Königin hetzt das Volk gegen den einstigen Retter auf. Mit einem mächtigen Creszendo wird die wachsende Erregung geschildert, und brutal bricht der Chor in den Ruf aus: „Er muß sterben!“ Ungeheuer wirkungsvoll ist diese Mischung aus den wütenden Ausrufen des Chors und den hetzenden Rezitativen der Königin gestaltet. Die Volkswut tobt sich aus: „Wehe ihm! er muß sterben!“ — a-moll, brodelnde Tremolos, heftige Sforzatos, sausende Figuren, alle Instrumente im Dienst der Charakterisierung dieses Ereignisses. Elias geht in die Wüste, um zu erwarten, welche neuen Prüfungen ihm der Herr auferlegen will. Wir stehen vor einem lyrischen Höhepunkt des Werkes, der großen Arie „Es ist genug!“, einem Seitenstück zu der Paulus-Arie „Gott, sei mir gnädig“. Die Stimmung reifster Resignation liegt darüber ausgebreitet, wenn das Solocello mit der Melodie beginnt und die Singstimme schließlich zu der stockenden, abgerissenen Begleitung der Streichinstrumente ihre Klage ertönen läßt. Der schnellere Mittelteil, der sich entschlossen aufrafft, zeigt motivische Verwandtschaft mit dem Anfang. Zum Schluß kehrt die schwermütige Klage wieder und verklingt zitternd.

Diesem Höhepunkt folgt sogleich ein zweiter, das Engel-Terzett: „Hebe deine Augen auf.“ Hier feiert die Mendelssohnsche volkstümliche Innigkeit einen ihrer schönsten Triumphe, der wenig Seitenstücke kennt. Ein breit angelegter Chor „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“, stellt den Anschluß an die große Linie wieder her. Der Meister der Polyphonie lebt darin. Mächtig loht die Leidenschaft in dem folgenden Rezitativ auf; Elias hadert mit seinem Schicksal. „Sei stille dem Herrn“, tröstet eine Altstimme schlicht und eindringlich. Der Chor spinnt die Stimmung weiter: „Wer bis an das Ende beharrt, der wird selig.“ Die Lyrik hat zum Stillstand geführt. Doch nun beginnt mit der Erscheinung des Herrn ein neuer Abschnitt und neuer Aufschwung. Mendelssohn läßt den Chor erzählen: „Der Herr ging vorüber.“ Alle elementaren Leidenschaften sind wach. Eine merkwürdige Unruhe bebt in den Instrumenten. Die Singstimmen irren wie suchend. Geheimnisvoll hingehauchte Andeutungen wechseln mit schrillen Ausrufen. Immer heller wird es, immer überwältigender steigern sich die Harmonien, bis mit dem Quartett und Chor: „Heilig ist Gott der Herr!“ die Erscheinung Gottes bildhaft dargestellt wird. Es ist klares, wolkenloses C-dur — die Feierlichkeit eines übernatürlichen Ereignisses. Elias' Himmelfahrt und Verklärung kann beginnen. Sie bildet den Abschluß des Werkes. Nach der wahrhaft erhabenen Sprache des „Heilig“ war es schwer, hierfür den rechten Ausdruck zu finden. Was das Gedankliche nicht geben konnte, das mußte der Klang ersetzen. Das Arioso des Elias „Ja, es sollen wohl Berge weichen“, ist von schwächerem Eindruck. Erst der effektvolle Aufbau des Chors „Und der Prophet Elias brach hervor“, worin die Himmelfahrt des Propheten geschildert wird, reißt durch die Gewalt des Ausdrucks und die Wucht der instrumentalen und vokalen Mittel hin. Danach verblassen die Farben der Tenor-Arie „Dann werden die Gerechten leuchten“. Mit dem Chor „Aber einer erwacht vor Mitternacht“, leuchtet tiefsinnig das Symbolische auf. Das bewegt sich in leise aufdämmernden Andeutungen und großzügigen, gewaltigen Offenbarungen. Mendelssohns Tonsprache ist eins mit seinem Wollen. Sie greift in das Reich jenseits der Dinge und erweckt Schauer der Ehrfurcht vor dem Unbegreiflichen. In dem Quartett „Wohlan, alle, die ihr durstig seid“, und dem Schlußchor „Alsdann wird euer Licht“, bricht das

Menschliche wieder durch. Mit sicherer Hand sind die Stimmen zu einem Ganzen von ergreifender Macht gefügt, die stolze, pomphafte Vollendung eines königlich gedachten und geformten Wunderbaus, der für alle Zeiten fest gegründet ist.

Seinen beiden großen Oratorien gedachte Mendelssohn noch ein drittes anzureihen, den „Christus". In seinem letzten Lebensjahr schrieb er die ersten Rizitative und Chöre des Werkes nieder. Eine neue Note zeigt sich hierin nicht, wohl aber die alte in schmerzlich-schöner Weise vertieft und geläutert. Doch der Tod zwang den Meister, seinen grandiosen Plan als Torso zu hinterlassen.

Von Jugend auf neigte Mendelssohn zur Kirchenmusik. Die Poesie der Bibelworte übte eine eigentümliche, nie nachlassende Anziehungskraft auf ihn aus. Inmitten des ausgelassenen Wiener Lebens und auf seiner an bunten Erlebnissen so reichen Italienreise las er Luthers geistliche Lieder und schuf seine ersten größeren Kirchenmusikwerke. Den eigenen Stil hatte er bald gefunden. Die Vorschule bei Zelter hatte ihm das Handwerkliche, die kontrapunktische Stimmführung und die Reinheit des Satzes gegeben. Es war also nur seine Aufgabe, das Erlernte zu durchgeistigen. Er hat nicht die unergründliche Tiefe Bachs und nicht die sinnlich strahlende Größe Händels. Er hat seine eigene Welt: die der Innigkeit und Gefühlswärme, die sich zwar an die beiden Großmeister anlehnt, aber in ihrem Wesen durchaus selbständig und frei ist. Der Zug Mendelssohns zur Volkstümlichkeit ist auch in seiner Kirchenmusik vorhanden. Dies namentlich gab Heinrich Bellermann den Anlaß zu einem ihm oft nachgeplapperten Vorwurf speziell gegen Mendelssohns Vokalfugen, in dem er sich in ergötzlicher Weise mit ganz verknöcherten schulmeisterlichen Begriffen gegen Mendelssohns Textbehandlung wendet. Ist die Beweisführung schon an und für sich höchst anfechtbar, so wirkt sie geradezu grotesk bei Bellermann, der gewiß ein ausgezeichneter Kontrapunktiker war, dem aber jedes nähere Verhältnis zur Musik fehlte, jede Phantasie, jede Leidenschaft und Schwungkraft, da für ihn ja mit dem Ende der a-cappella-Zeit die Musik aufhörte und der Verfall durch die Instrumentalmusik Haydns, Mozarts und Beethovens begann. Wir dürfen solche Kleinlichkeit nicht ganz unwidersprochen lassen. Sie kann zwar an Mendelssohns Größe nichts

ändern, wohl aber kann sie die Gesichtspunkte verrücken, unter denen die Kunst überhaupt zu betrachten ist.

Wir sahen schon, daß Mendelssohn in religiöser Beziehung dem Dogma als solchem nicht bedingungslos gläubig hingegeben war. Er war gefühlsmäßig Christ; seine wissenschaftlich vertiefte Bildung hatte ihm die kindlich unbefangene Naivität in Glaubenssachen genommen. Das Gefühl zog ihn immer wieder zur Poesie des alten und neuen Testaments. Und schließlich ist das Gefühl auch der wichtigste Faktor in seiner geistlichen Musik. Daher die Schlagkraft seiner Oratorienmusik, die wegen ihrer natürlichen, gemütvollen Art sofort in den breiten Massen der Empfänglichen verwandte Saiten zum Erklingen brachte. Die ausgesprochene Kirchenmusik Mendelssohns ist zwar nicht populär in dem Sinne wie die Oratorien. Aber sie hat auch nicht durchweg die Strenge des Geistes, die man in diesem Genre von den Großmeistern des geistlichen Stils her gewohnt ist. Die Liebe zur Melodie leuchtet selbst noch aus den strengsten kontrapunktischen Formationen. Immer steht der melodische Ausdruck obenan. Form und Satz sind ihm unterworfen.

Fünf Psalmen für Solostimmen, Chor und Orchester erfordern zunächst unsere Aufmerksamkeit, die Psalmen 115, 42, 95, 114 und 98. Mendelssohns Polyphonie ist in ihnen frei gestaltet. Er strebte ähnlich wie Händel nach glänzenden Wirkungen. Dramatisch aufgebaute und zugespitzte Chorsätze wechseln mit Solo- und Ensemblenummern. Als besonderer Effekt wird zwischendurch der reine a-cappella-Satz angewandt. Aber trotz ihrer abwechslungsreichen Gestaltung und ihren Stimmungsreizen sind die Psalmen Mendelssohns mehr und mehr von der Bildfläche verschwunden. Man kann das namentlich für den herrlichen 42. Psalm nur bedauern. Denn dieses Werk ist ein Gipfel der modernen Kirchenmusik. Seiner übrigen großen Kirchenmusik mit Orchester ist es nicht viel besser ergangen, dem großgeformten Lauda Sion, wie der Hymne für Altstimme, Chor und Orchester, dem fünfstimmigen „Tu es, Petrus“ wie dem poesieerfüllten, raffaelisch-innigen Gebet „Verleih uns Frieden“.

Prachtvolle Gebrauchsmusik hat Mendelssohn in seinen kleineren Kirchenmusikwerken gegeben. Es gibt kaum einen neueren Meister nach Mozart, der den Vokalsatz so wunderbar beherrscht wie er. Alles klingt bei ihm. Da ist keine Verkennung des Gesanglichen,

keine instrumental erdachte Melodik. Alles ist aus dem Geist der Stimme heraus erfunden. Musterhaft zeigt dies die Kirchenmusik, opus 23, für Chor, Solostimmen mit Orgelbegleitung: der kantatenhaft angelegte Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, das mystisch verklärte achtstimmige „Ave Maria“ und der breit ausladende, meisterhaft durchgeführte Choral „Mitten wir im Leben sind“. Die drei Motetten für weibliche Stimmen mit Begleitung der Orgel, opus 39, schrieb Mendelssohn für die Nonnen auf Trinita de Monti in Rom, köstliche Miniaturen voll poetischer Wärme und Innigkeit. Zwei geistliche Lieder, opus 112, können nur als Vorstudien zu Größerem gewertet werden. Bedeutungsvoller ist der Vespergesang für Männerstimmen mit Begleitung von Violoncell und Baß, opus 121. Unter die Gelegenheitswerke gehören die drei geistlichen Lieder für eine Altstimme mit Chor und Begleitung der Orgel, ferner die Hymne für eine Sopranstimme mit Chor und Begleitung der Orgel und das Te Deum für Solostimmen mit Chor und Orgelbegleitung.

Die a-cappella-Kirchenmusik Mendelssohns hat sich am längsten in der Gunst der Ausführenden erhalten. Die eindringliche charaktervolle Melodik bewahrte sie vor dem Vergessenwerden. Hier zeigt sich deutlich und überzeugend die hohe satztechnische Kultur des Meisters, der mit den geringsten Mitteln zu wirken und zu ergreifen verstand, sei es in den Psalmen 2, 43, 22 und 100, in den drei Motetten opus 69 und den Sechs Sprüchen, opus 79. Schon der Anblick der Partituren ist ein ästhetisches Vergnügen. Die Klarheit und wundervolle Formung der Linien entzücken das Auge ebenso, wie das Ohr von dem satten, farbenreichen Klang des Chorsatzes bezaubert wird.

Weniger umfangreich als die geistliche Musik ist in Mendelssohns Schaffen die weltliche Chormusik vertreten. Das sogenannte weltliche Oratorium hatte zu seiner Zeit erst geringe Erfolge gezeitigt. Die Schwierigkeiten des Textes waren hier viel bedeutender als in der geistlichen Musik, wo die Bibel eine unerschöpfliche Fundgrube für immer neue Werke ist. Mendelssohns erster Griff war jedoch der denkbar glücklichste. Goethes Ballade „Die erste Walpurgisnacht“ verlangte geradezu nach Musik, und der junge Mendelssohn, der sie in Italien mit frischer Leidenschaft ergriff, war der Rechte, sie zu klingendem Leben zu erwecken. Aber erst der

reife Meister gab ihr die Gestalt und Vollendung, die wir heute daran bewundern. Ursprünglich gedachte Mendelssohn so etwas wie eine Symphonie-Kantate daraus zu formen. Aber das Symphonische schmolz schließlich in eine Ouvertüre zusammen, die das schlechte Wetter und den Übergang zum Frühling schildern sollte. Und Mendelssohn malte in leuchtenden Farben. Allegro non fuoco braust der Sturm daher. Wild und unbändig wühlen die tiefen Streicher. Das scharf rhythmisierte Hauptthema offenbart einen herben, trotzigen Charakter. Seine prägnanten Schritte beherrschen die Ouvertüre. In immer neuer Form wird es ausgebeutet, in immer neuer Fassung zeigt es sich. Die Elemente sind entfesselt. Ein großartiges Naturbild entrollt sich vor uns. Die Kraft und Originalität der Gedanken bewahrte Mendelssohn vor Äußerlichkeiten. Der Effekt ist hier nur Ergebnis der geistigen Steigerung und Ausnutzung der Klangmassen. Allmählich läßt die Erregung nach. Ein Frühlingshauch steigt in den Hörnern und Fagotten und dann in den Klarinetten auf — eine Vorahnung an den Jubelchor, der den Frühling begrüßt. Mit zarten Melismen der Violine und Flöte beginnt der Übergang zum Frühling. Auf und ab schwebt das Spiel, bald nachlassend, bald anschwellend. In hellem A-dur kann Nr. 1 Tenorsolo und Chor beginnen. Es ist der lachende Frühling selbst, der hier zu Klang geworden ist. Und nun spielt sich der köstliche Wettstreit zwischen der alten und der neuen Weltanschauung ab, den Goethe mit so wundervoller Überlegenheit in Verse gekleidet hat. Mendelssohn hat das Gedicht dramatisch außerordentlich zu steigern gewußt. Meisterhaft sind die Kontraste herausgearbeitet, lebensvoll ist die Abwechslung, die durch Solo- und Chorgesänge geschaffen wird. Voller Eigenart ist die Instrumentierung, die in eindringlichster Weise das Dichterwort unterstreicht, ohne Selbstzweck zu werden. Die ewige Jugend der Gedanken schließt einen Zauberkreis um das Ganze. Und welch köstlicher, leiser Unterton von Ironie, wie er nur ganz selten einmal in der Musik so vollendet gelungen ist! Über allem aber liegt der Schimmer echt Mendelssohnscher Klarheit in der Linienführung. Der Meister hat hier dem junggebliebenen Temperament die Hand geführt. — Devrient hat im Mai 1860 in Karlsruhe den Versuch einer szenischen Aufführung der Walpurgisnacht seines Freundes gemacht. Aber das Bühnenlicht war dem Werk nicht günstig. Es gehört in den

Konzertsaal, wo es heute noch dieselbe packende Wirkung ausübt wie vor siebzig Jahren.

Zwei Gelegenheitswerke brauchen nur genannt zu werden, der „Festgesang an die Künstler“ nach Schillers Gedicht für Männerchor und Blechinstrumente, opus 68, 1846 zur Eröffnung des ersten Deutsch-Vlämischen Sängerfestes in Köln komponiert, und der Festgesang zur Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst, beide Werke meisterlich in der Faktur, aber ohne den zündenden Funken der Ursprünglichkeit.

Wir nähern uns noch einmal dem Lyriker Mendelssohn. In seinen Gesängen für gemischten Chor und Männerchor hat er seine volkstümliche Ader ungehemmt ausströmen lassen. Hier war Beschränkung am Platze, und seine hohe Satzkunst erlaubte Mendelssohn mit bescheidenen Mitteln künstlerisch Wertvolles zu schaffen. Weniger allerdings in seinen Männerchorgesängen, die oft bedenklich nach der Seite der übelberufenen „Liedertafelei“ hinneigen. Aus dem ersten Heft, opus 50, fällt das frische, amüsante „Türkische Schenkenlied“ (Goethe) auf und daneben das feingefügte, zarte „Sommerlied“ (Goethe). Aber „Der Jäger Abschied“ (Eichendorff) überstrahlt sie und alle anderen Gesänge; dieses „Wer hat dich, du schöner Wald“ ist zwar zu einer Landplage geworden durch die Sentimentalität, die es schmachtend verzerrt hat. Welch bezaubernder Ton jedoch liegt in seiner Innigkeit. Hier fand Mendelssohn den Weg zum deutschen Herzen, und das Volk nahm das schlichte Stück in seinen Liederschatz auf. Eichendorffs „Der frohe Wandersmann“ steht in opus 75 obenan. Nur das handfeste „Trinklied“ (Goethe) darf den Vergleich damit aushalten. Opus 76 aber enthält als Perle das ergreifende „Comitat“ (Hoffmann von Fallersleben), eins der tiefgefühltesten Abschiedslieder unter Männern. Was weiter noch kommt, hat kein ewiges Leben behalten. Die Zeit hat es zu den Akten gelegt. Viel wirkungskräftiger ist Mendelssohn in seinen Liedern für gemischten Chor geblieben. Auch hier treffen wir meist auf homophon gehaltene Gebilde, in denen der Drang nach Volkstümlichkeit lebendig ist. Gleich opus 41, das erste Heft der „Lieder im Freien zu singen“ enthält drei Musterbeispiele: „Im Walde“ (Platen), „Mailied“ (Hölty) und „Auf dem See“ (Goethe), feingeschliffene Schmuckstücke. Melodischer Überschwang beseelt „Der erste Frühlingstag“ (Uhland) in

opus 48, eine kostbare Miniatur. Bescheiden reihen sich „Die Primel“ (Lenau), „Frühlingslieder“ (Uhland) und der liebliche Kanon „Lerchengesang“ an. Die Krone jedoch gebührt dem wundersam tiefen „Morgengebet“ (Eichendorff). Doch ist im nächsten Heft, opus 59, der „Abschied im Walde“ (Eichendorff) nicht noch köstlicher in seiner Reinheit und stillen Seligkeit? Was wollen daneben die übrigen Lieder besagen? Im „Jagdlied“ (Eichendorff) regt sich's einmal aufrüttelnd, leidenschaftlich. Eichendorffs Romantik hat es Mendelssohn angetan. Seine Phantasie entzündet sich an dem weichen musikalischen Tonfall der Dichterworte, und schwelgerisch strömen ihm die Melodien zu. Heben wir nun noch aus opus 88 das stürmisch aufbegehrende „Deutschland“ (Geibel) und aus opus 100 das verträumte „Lob des Frühlings“ (Uhland) hervor, so haben wir das Meisterliche ausgezeichnet. Und doch bleibt noch genug des Liebenswerten übrig für die, deren Sinn der Schönheit noch unbefangen gegenübersteht.

BÜHNENMUSIK

Mendelssohns platonische Liebe gehörte der Bühne. Durch das ganze Leben begleitete ihn die Sehnsucht, Opern zu schreiben. Aber was der Jüngling in keckem Zugreifen wenigstens noch verwirklichte, wenn auch in unvollkommener Weise, das blieb dem Mann wegen seines in Kunstdingen unerbittlichen Ernstes versagt. Mendelssohn war literarisch zu fein gebildet, um an den platten Reimereien der gewöhnlichen Librettisten Gefallen zu finden. Er erstrebte mit der Oper höhere Ziele; denn er hatte seine großen Vorbilder von Gluck bis Weber. Die italienische Modemusik schien ihm verächtlich. Er verlangte ethische Momente und keine Unterhaltung oder bloßen Sinnenreiz. So plagten ihn dieselben Gewissensbisse wie die anderen Romantiker, die vom Bühnenfieber ergriffen waren. Namentlich war es seine Sorge, daß der Charakter seiner Oper deutsch sei. Und so mußte er schließlich scheitern, wie all diese Enthusiasten auf den Brettern, die die Welt bedeuten, gescheitert sind.

Mendelssohn besaß keine dramatische Ader. Seine Empfindsamkeit und gebändigte Leidenschaft vermochte wohl noch die For-

derungen des Epischen zu erfüllen. Aber sie mußte versagen, wo es galt, elementar und unmittelbar zu packen. Hier im Drama ist das musikalische Talent nicht ausschließlich entscheidend. Viele Imponderabilien müssen hinzukommen. Vielleicht ist der dramatische Sinn überhaupt der gröbste und niedrigste (weil selbst die Masse ihn besitzt) und deshalb den feinstorganisierten Naturen nicht gegeben. Mozarts Einzigartigkeit, die jede Vergleichsmöglichkeit in der Musikgeschichte ausschließt, ist kein Beweis dagegen. Es war Mendelssohn nicht vergönnt, sein Ideal, Mozart, zu erreichen. Jedenfalls liegen die Dinge bei Mendelssohn in bezug auf die Oper ähnlich wie bei Schumann. Beide waren zu starke Lyriker, zu sehr gefühlsmäßig orientiert.

Die Bühne erfordert eine glückliche Mischung von Instinkt und Intellekt beim schaffenden Künstler. Und diese Mischung ist selten. Sie findet sich fast nur bei Erscheinungen, die auch als Menschen ein gutes Stück Schauspielernatur besitzen. Theorie und Praxis müssen Hand in Hand gehen. Mendelssohns praktische Berührung mit der Musikbühne blieb auf die spielerischen Ausführungen im Elternhaus und auf das kurze Experiment der Mustervorstellungen in Düsseldorf beschränkt. Aber wir wissen, daß er in Paris in die Vorstadttheater lief, wo man glänzend spielte, um dramatische Studien zu machen. Jedoch selbst das Sammeln von Erfahrungen konnte ihn noch nicht zum Dramatiker machen. Es spielen so viel andere, außermusikalische Dinge dabei mit. Alle schönen Absichten, alle Theorien und alle ethischen oder ästhetischen Beweggründe helfen nicht um das Wesentliche herum: die Wirkung. Die Wirkung ist auf der Bühne alles, mag sie sich aus der Stimmung oder aus dem Vorgang ergeben. Bewegung und Ruhepunkte in symmetrischer Anreihung, die Wucht erschütternder Steigerungen, eine kühne Realistik und wiederum das malerisch Phantastische — eine Summe, die oft der Zufall ergibt und die selbst das Genie nur in seinen glücklichsten Eingebungen findet.

Mendelssohns Zeit war noch die Zeit der Oper. Die Entwicklung des Dramatischen war noch nicht von der Bühne in das Orchester verlegt und die Theorie des Musikdramas noch nicht zum alleinseligmachenden System erhoben worden. Das freie Spiel der Kräfte lockte die Talente. Weber und Meyerbeer waren die Anti-

poden, und zwischen ihnen wogte die Masse der Vielen und Vielzuvielen.

Was Mendelssohn schon in jungen Jahren auf dem Altar der Musikbühne opferte, ist nicht mehr auf uns gekommen. All die kleinen Arbeiten waren Familienangelegenheit, Versuche und Lehrlingsstücke. Erst die größere zweiaktige Oper „Die Hochzeit des Camacho" des Fünfzehnjährigen wurde öffentlich zur Diskussion gestellt. Daß diese Diskussion zuungunsten Mendelssohns ausfiel, haben wir schon erfahren. Wir begreifen es, wenn wir die Partitur durchblättern. Eine Episode aus dem „Don Quichote" des Cervantes hat den Stoff geliefert: wie sich der Schäfer Basilio durch einen fingierten Selbstmord in den Besitz der geliebten Braut setzt, die gerade dem reichen Camacho angetraut werden soll. Eine Reihe hübscher, nicht gerade sonderlich packender Situationen ohne eigentliche dramatische Entwicklung, ein Opernpotpourri wie so viele, die schon durch die Mängel des Textes zum Tode verurteilt sind. Mendelssohn nahm sich der Sache mit Ernst und Feuereifer an. Das Gefühlsmäßige gelang ihm recht hübsch. Auch die Chöre sind geschickt aufgebaut. Aber es fehlt die dramatische Schwungkraft, die von Höhepunkt zu Höhepunkt reißt. So bleibt schließlich die frische, sprudelnde Ouvertüre und die Ballettmusik aus dem zweiten Akt als Bestes aus der 371 Seiten starken Partitur.

Mendelssohn hat Zeit seines Lebens nach einem brauchbaren Operntext gesucht, und hat ihn nicht gefunden. Kurz vor seinem Tode schien er endlich das Ersehnte gefaßt zu haben. Emanuel Geibel hatte die Sage von der Loreley in Verse gebracht und für Mendelssohn ein Opernlibretto daraus gestaltet. Der Tondichter griff zu, schon verführt von der rührenden Figur der Rheinnixe. Er vermeinte endlich eine seiner würdige Aufgabe gefunden zu haben, übersah das völlig Undramatische des Textes und stürzte sich in die Komposition. Drei Nummern seiner Oper „Loreley" hat Mendelssohn fertig hinterlassen: das Finale des ersten Aktes, ein Ave Maria für Sopransolo und Frauenchor und einen Winzerchor. Dem Finale begegnet man öfter in Konzertaufführungen. Da ist es wirksamer, als es auf der Bühne sein könnte. Die Musik zeigt den ganzen Mendelssohn, der immer sein Bestes gab, wenn er ein wenig ins Phantastische, ins Reich der Naturgeister, ausschweifen konnte. Von

abgeklärter Schönheit und Innigkeit ist die Melodik, von der meisterlichen Formung und Instrumentierung gar nicht zu reden. Jedoch, eins ist sicher: ein dramatisches Meisterwerk wäre die „Loreley“ nicht geworden. Max Bruch hat es versucht, Geibels Text vor der Vergessenheit zu retten. Seine Oper „Loreley“ wurde 1863 in Mannheim aufgeführt und scheiterte an der Dichtung.

Dürfen wir nun hier, beim Zusammenbruch der Opernhoffnungen Mendelssohns, erwähnen, daß er, um seine Ariensehnsucht zu stillen, einmal eine Konzertarie für Sopran und Orchester schrieb, die als opus 94 aus dem Nachlaß aufgetaucht ist? Galant gemachte Musik, ohne Tiefe, die das Dunkel verdient, in das sie gefallen ist.

Doch wenn Mendelssohn der Bühne auch nicht mit Opern huldigen durfte, so konnte er doch in Schauspielmusiken Kunstwerke schaffen, die die Zeiten überdauert haben. Seinem klassisch gerichteten Geist war es willkommen, für den König Friedrich Wilhelm IV. die Musik zur „Antigone“, opus 55, und zum „Ödipus“, opus 93, komponieren zu können. Die Wiederbelebung des antiken Dramas fand damals viel Interesse und Entgegenkommen, nicht nur unter den humanistisch Gebildeten, sondern auch unter den Theaterbesuchern überhaupt. Die Gründlichkeit, mit der man sich der Sache annahm, rief auch die Gelehrten auf den Plan. Man wollte möglichst echte griechische Kunst geben, wollte die Gefühlswelt der Griechen neu erstehen lassen. Anders heute, wo Dichter wie Werfel und Hofmannsthal die griechische Tragödie mit den Leidenschaften des zwanzigsten Jahrhunderts tränken. Mendelssohn hatte mit seinem Jawort, die Chöre zu den Sophokleischen Tragödien zu komponieren, eine schwere Aufgabe übernommen, da die Archäologen auf der Lauer lagen, um ihn, den Künstler, mit den Waffen der sogenannten Wissenschaftlichkeit zu bekämpfen. Die Frage des griechischen Chors war und ist eine Streitfrage. Jede Komposition dieser Chorgesänge wird gegen den Urstil sündigen. Es kann also nur darauf ankommen, einen möglichst hohen Grad von Objektivität zu gewinnen, um die Musik mit einem aus sich heraus unaufdringlichen Pathos zu erfüllen. Und das ist Mendelssohn gelungen, soweit ein Gelingen überhaupt möglich war. Notgedrungen mußte der Musiker, der nach der Erschaffung geschlossener musikalischer Perioden strebt, dem griechischen Metrum und namentlich dem Rhythmus Gewalt antun.

Aber welche Farben konnte Mendelssohn dem Gesang durch die Begleitung des modernen Orchesters geben! Er hat diese Gelegenheit benutzt; in der großartigen Einleitungsmusik zur Antigone sogar in einem Grade, der in seiner ungestümen Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks weit über das hinausgeht, was griechisch in der Tragödie ist. Hier war Mendelssohn ein musikalischer Hofmannsthal. Aber in den Chören mäßigte er sich und näherte sich dem Ideal, das er als echter Humanist verherrlichen wollte. Wenn auch die Musik zur „Antigone" und zum „Ödipus" nur noch selten zum Erklingen kommen, so gehören sie doch zu den Werken Mendelssohns, die würdig sind, seine Meisterwerke genannt zu werden.

Weit eher hat Mendelssohns Musik zu „Athalia" von Racine, opus 74, ihr Schicksal verdient, vergessen zu werden. Es war eine Pflichtarbeit, von der sich nur die klangvolle, hübsch gemachte Ouvertüre noch bis heute in die Gartenkonzerte gerettet hat.

Und nun kommen wir endlich zu einem vollkommenen Meisterwerk, durch das Mendelssohns Name für immer mit der Bühne verknüpft sein wird: die Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum", opus 61. Die unsterbliche Ouvertüre, des Meisters unumstrittenster Sieg, entstand 1826, die übrige Musik 1843. Aber es ist keine trennende Kluft dazwischen. Der Geist des Schöpfers ist derselbe geblieben. Die Inspiration sprudelte ihm nach siebzehn Jahren noch ebenso frisch wie in den köstlichen Jugendtagen, wo wie aus einem holden Traum die Elfenklänge der Ouvertüre sich formten. Die Ouvertüre, ein Gedicht, wie nie vor oder nach Mendelssohn ein Künstler ein ähnliches geschaffen hat. Was sollen da Worte? Kann man den Zauber einer Mondnacht im Walde zergliedern und erläutern? Es ist ein Traum, eine Phantasie, vor der wir stumm vor Bewunderung stehen. Der Reigen der Elfen, der Tanz der Rüpel, Titania und Oberon, Frohsinn, Übermut, Tränen und Liebe — alles ist in dieser Musik, die mit Shakespearscher Geste ein Märchen in Tönen zaubert, wie man in der Musik kein anderes vernommen, so bittersüß und schmerzlichschön, wie es nur dem Gottbegnadeten in seiner gesegnetsten Stunde einfallen konnte. Und dieselbe Scheu erfaßt den Analytiker vor der übrigen Musik zum Sommernachtstraum. Welche unsägliche Tiefe der Empfindung in dem Notturno, wo das Horn von der keuschen Seligkeit einer Waldnacht singt;

welche sprühende Lebendigkeit in dem Scherzo, in dem alle Geister der Ouvertüre noch einmal aufleben und ihren phantastischen Reigen tanzen; welche Leidenschaft in dem feurigen Intermezzo, das mit glühender Lust dahinstürmt; welche groteske Komik in dem Rüpeltanz und endlich welche jubelnde Freude in dem Glanz des Hochzeitsmarsches, der nicht nur für Hermia und Lysander, für Helena und Demetrius, sondern für die Liebenden aller Zeiten und Völker geschrieben ist. Melodramatisches wechselt mit Zwischenspielen. Eine einzige Welle künstlerischer Leidenschaft spült durch das Ganze und erfüllt jeden Takt mit Leben und Bewegung. Wie innig ist diese Musik mit der Dichtung verschmolzen. Zahllose Reminiszenzen verknüpfen Wort, Ton und Bild. Es gibt kaum etwas Vollkommeneres, und wenigen Werken ist die Krone der Unsterblichkeit so freudig und willig überreicht worden, wie Mendelssohns Sommernachtstraummusik.

Kehren wir noch einmal in des Meisters Jugendzeit zurück. Zwischen Oper und Schauspiel steht das Singspiel. Mendelssohn huldigte auch hier der Gelegenheit und schuf zur silbernen Hochzeit seiner Eltern das Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde“, zu dem Klingemann den Text gedichtet hatte. Wir halten uns heute nur noch an die Ouvertüre, die für ihre Volkstümlichkeit dankbar ist. Ihre schlichte Ausdrucksweise spricht zu Sinn und Gemüt der Unbefangenen. Sie ist lieblich und zart. Gönnen wir ihr das bescheidene Leben, das sie führt, da ja die ganze übrige Musik des Liederspiels vergessen ist.

Mendelssohn und die Bühne. Was von allen seinen Versuchen und Gaben geblieben ist, das ist der Sommernachtstraum. Genug für ein Menschenleben, genug für das Schaffen eines, den wir Genie nennen müßten nur um dieser Takte willen; übergenug für einen, der schon auf anderen Gebieten seiner Kunst die Unsterblichkeit errungen hat.

MENDELSSOHN UND DIE ZEIT

Wir sind am Ende. Werk und Welt haben sich gefunden. Der Künstler hat den Menschen überlebt, und an die Nachwelt richtet

sich die Frage, ob ihr das Werk zum Heiligtum und köstlichen Besitz geworden ist, das zeitlos seinen Platz neben allem Großen einnimmt.

Die Geschichte ist eine unerbittliche Richterin. Sie läßt nur das ganz Große gelten; alles andere verblaßt und gerät in Vergessenheit. Aber zum Trost sei's gesagt, die Menschen von heute machen nicht die Geschichte, wenigstens nicht die der Kunst. Ein Geschlecht, das dem Verfall zugestrebt hat, überwältigt von der Überredungskunst der Dekadenz, und das jetzt nicht mehr Kraft und Willen genug besitzt, dem Chaos zu widerstehen, darf den Richterstuhl im Geistigen nicht besteigen. Das Zeitalter der Maschine hat die Entgeistigung der Menschheit verschuldet. Denn vor der Maschine sind alle Menschen gleich. „Freie Bahn allen Tüchtigen" bedeutet den Tod der Genies und die Verewigung und Glorifizierung des Durchschnittlichen. Das Genie ist das überwältigendste Argument gegen die Gleichheit und bedarf der Hemmungen, um seine Kräfte zu schulen. Bei Mendelssohn blieben sie fast gänzlich aus. Die Zeit hat hier die ausgleichende Gerechtigkeit geübt: Mendelssohns Kunst hat erst gestern, heute und morgen den Kampf zu bestehen, der dem Schaffenden selbst von der Gunst des Schicksals erspart blieb.

Wie stehen wir in diesem Kampf?

Der moderne Musiker bekennt sich zur Romantik Chopins und Wagners. Da findet er die nervösen Sensationen, denen er selbst als Kind einer dekadenten Zeit ausgeliefert ist. (Anmerkung für Rezensenten: Es soll damit nichts gegen Chopin und Wagner gesagt sein.) Was kann nun den Modernen Mendelssohn sein, dieser Meister der schlichten Geberde, der Klarheit und Schönheit um jeden Preis, selbst auf Kosten der Charakteristik. Seitdem die Musik um ihre Strenge und Reinheit, um ihre Logik gebracht worden ist, seit dem Verfall der Synthese, sind die musikalischen Ideale umgestellt worden. Man liebt die Stimmung, den Effekt und sucht überall das Dramatische und Verblüffende. Die Musik ist ein Faktor geworden, mit dem man rechnen und wirken will, ein Mittel zum Zweck. Wir fühlen, das Band, das Mendelssohn und die Modernen bindet, ist sehr schwach.

Und doch lebt er. Aber nicht in der Welt der geschraubten und erlogenen Gefühle. Lebt in seinem Werk, das immer noch un-

vergänglichen Zauber ausübt. Die Ouvertüren, die Oratorien, die Lieder ohne Worte und vieles andere beweisen es. Seinem Schaffen wurde 1903 ein Denkmal in der Kritischen Gesamtausgabe der Werke bei Breitkopf & Härtel gesetzt. Bleibt nur noch die Aufgabe, die Überfülle seiner köstlichen Briefe zu sammeln, die bis jetzt bekannten, stark redigierten, zu berichtigen und das Verborgene ans Licht zu ziehen. Auch das wäre ein Monument seiner Größe und Bedeutung.

Wir würden Mendelssohn unrecht tun, wenn wir auf den „Geist seiner Zeit" hinweisen wollten, durch den er besser verständlich wäre. Nur schwächere Naturen bedürfen dieser Anlehnung an ihre Umwelt. Ein Großer braucht nicht „historisch" genossen zu werden; denn er ist zeitlos. Blicken wir um uns, so sehen wir, daß der Bürger von heute Mendelssohn im allgemeinen näher steht als der Künstler. Der Bürger schämt sich nicht des Sentiments. Er vergöttert da, wo er sich gerührt und ergriffen fühlt. Aber es müssen doch echteste Akzente sein, die ihre Kräfte noch nach 70 Jahren zeigen. Und wahrlich, wenn wir uns in Mendelssohns Musik hineinhören, und uns ihm mit Inbrunst nahen, dann fühlen wir auch bei ihm wie bei allen Großen die ungeheure Intensität der Leidenschaft, die die Töne durchströmt und mit Leben erfüllt. Sie offenbart sich nicht in gewaltigen Erschütterungen, umwerfenden Gefühlsexplosionen, sondern in der unendlich sprachvollen, lebendigen Artikulation, die auch das Kleinste noch mit grenzenlosem Inhalt erfüllt und unser Empfinden bis ins Tiefste erbeben und miterleben läßt. Mendelssohns Stärke liegt im Gemütvollen. Wir verstehen: nur der Pietätvolle kann ihm also huldigen. Hier spricht die Seele ohne Reizmittel; das farbige Flimmern der Enharmonik, das Tonalitätsschwanken der Chromatik hat in seiner Kunst keine Heimat. Es ist das schöne Gemüt, das schöne Gefühl, das die Vorkämpfer der Romantik, namentlich der innig träumende Wackenroder so hoch priesen und so heiß ersehnten — deutsche Tugenden, die Mendelssohn schon früh in sich aufgesogen hatte. Die Nerven spielen hier keine Rolle. Diese Musik spricht nur zur Seele, weniger zu den Sinnen. Hier ist auch der Punkt, auf dem die Wege auseinandergingen. Auf der einen Seite die Genies Schumann, Chopin, Wagner, Brahms, Bruckner, und auf der anderen Seite — Epigonen von Reinecke bis Max Bruch.

Jetzt erst verstehen wir Nietzsches Wort von Mendelssohn als dem schönen Zwischenfall in der Musik. Aber ist er nicht auch ein Ende, wenigstens ein vorläufiges, gewesen? Die Reihe der Epigonen beweist nichts gegen seine Kunst und gegen die Richtung. Allenthalben regt sich schon eine Reaktion gegen die völlige Auflösung der Kunst, gegen das Stimmungschaos, gegen Impressionismus und Expressionismus (als Schlagworte genommen) — das ist der künstlerische Formalismus, der die schönen Formen aus dem Trümmerhaufen retten will. Ja, wir ahnen so etwas wie eine Sehnsucht nach wirklicher geistiger Kultur, nach Strenge gegen sich und die Phantasie, nach Willen zur Synthese in der Zeit erwachen. Der Formalismus kann nicht Selbstzweck sein, aber der Weg zu einer neuen Höhe, die noch verborgen neben den anderen Gipfeln liegt. Und Mendelssohn ist ein Ausgangspunkt für eine solche Renaissance der Form und des guten Geschmacks in der Musik. Der Mann wird das eher verstehen als der Jüngling, der die Ekstase sucht.

Mendelssohn als Lehrmeister gibt uns Hoffnungen für die Zukunft und Entwicklung der Musik. Der selbst nicht ein Fortschrittler, ein Experimentierender im Sinne der großen Bahnbrecher war, kann doch als ruhiges Vorbild neuer Zeiten dienen. Auch da winkt Fortschritt.

Was unsere Zeit von der Kunst verlangt, läßt sich auch in Mendelssohns Werk finden, Schönheit, Wahrheit, Ausdruck, Stimmung, Fülle, Geistigkeit — nur eins nicht: Anreiz für müde Nerven. Auch das Gewaltige fehlt ihm, das Dramatische, Niederschmetternde. Dahin zielten seine Träume und sein Wille nicht. Er packt uns nicht mit eherner Gewalt; aber er rührt, macht uns weich, und die leise Wehmut eines Sommerabends erwacht bei seiner Musik.

Demokratie ist vergänglich, Revolutionen verrauchen, und nur der Einzelne rettet die Idee, den Glauben an das Vollkommene, die Ehrfurcht vor dem Großen. Nur die Geschichte der Genies ist die Geschichte der Kunst. Richtungen, Mitläufer, Apostaten, Abenteurer und Epigonen bleiben im Hintergrund. Kein Künstler ist und wird ohne die Vergangenheit und Erinnerung. Mendelssohn meinte: „daß es die erste Bedingung zu einem Künstler sei, daß er Respekt vor dem Großen habe und sich davor beuge und es anerkenne“.

Neben allen anderen Eigenschaften gehört zur Größe die Ge-

duld. Geduld zur Form, zur Vollendung, Geduld im Kunstwerk selber zur restlosen Auswirkung der Ereignisse. Mendelssohn besaß diese Geduld, das ungeheure Sicherheitsgefühl der Reife, die Überlegenheit des Herrschers über seine Materie. Er baute auf einem breiten Fundament, das die Meister von Bach bis Beethoven gelegt hatten. Deshalb ist auch nichts Frühaltes, Greisenhaftes in seiner Musik, sondern bis zuletzt schwang sich die Kurve seiner Entwicklung aufwärts. Die Gegenwart war ihm, dem unermüdlichen Bewunderer vergangener Kulturen, stumm. Er kannte die schweren seelischen Bedrängnisse der Schumann und Chopin nicht. Fremd stand er ihren Kämpfen, dem leidenschaftlichen Aufbegehren eines genialen Ungestüms gegen Überliefertes, fremd den Ringenden gegenüber. Bis in das Nervensystem war ihm die Romantik nicht gedrungen. Er war nur Romantiker aus reinem Gemüt.

Doch wir? Dürfen wir Mendelssohn, den stillen, tiefen Meister der Idylle, den Aristokraten, überhaupt feiern? Fast scheint es, als wolle das Chaos unserer Zeit die Schönheit ersticken. Der Geschmack der Masse liebt die schmalen Höhenwege nicht. Mendelssohn aber war kein Diktator der Landstraße. Um ihn breitete sich Einsamkeit, als Wagner seinen Bannfluch gegen ihn schleuderte. Jedoch die Kunst verlangt höheren Ernst als das Leben. In ihr ist die Tat alles, das Wort nichts. Auch Mendelssohns Tat ist geblieben. Mögen manche Farben etwas blasser geworden sein, andere haben ihre unvergängliche Leuchtkraft behalten. Und so darf der Meister heute gerechte Würdigung verlangen von einem Geschlecht, das dem Persönlichen und Kämpferischen vergangener Epochen entrückt ist.

Es fragt sich nur immer wieder: wie steht die Zeit zu ihm? Eins ist sicher: die Zeit seiner Unterschätzung ist vorüber. Das Gewissen der Künstler hat begonnen sich zu regen, wo der Laie noch nie zu lieben aufgehört hatte. All die Übersättigten und Enttäuschten, die sich im Irrgarten der Moderne müde gesucht haben, fühlen die stärkende Kraft einer gesunden, gerade gewachsenen und strengen Kunst. Sänger, die sich nach der Kantilene sehnen, greifen zu seinen Liedern, die Pianisten empfinden nach stürmischen Virtuosenfesten den Zauber einer unchromatischen, lichten, halkyonischen Klavierpoesie, die Dirigenten huldigen dem Symphoniker, noch mehr aber dem Ouvertürendichter, und im Revier der Laienkunst, dem Chor-

gesang, werden vor Mendelssohns Oratorien immer noch Altäre errichtet. Aber wie überall, ist es hier nur die Liebe, die den Weg zum Innern, zur Tiefe findet. Das Bild des Meisters leuchtet verklärt durch die Jahrhunderte. Das Vergängliche ist verklungen. Das Unvergängliche aber zieht seine Kreise in die Ewigkeit.

LITERATURVERZEICHNIS

Felix Mendelssohn: Reisebriefe. Leipzig 1869.
Briefe. Leipzig 1863.
Briefwechsel mit Klingemann. Essen 1909.
Briefwechsel mit Julius Schubring. Leipzig 1892.
Briefe an Ignaz u. Charlotte Moscheles. Leipzig 1888.

Sebastian Hensel: Die Familie Mendelssohn. 15. Aufl. Berlin 1880.

Eduard Devrient: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich. Leipzig 1891.

August Reißmann: Felix Mendelssohn. Berlin 1867.

W. A. Lampadius: Felix Mendelssohn. Leipzig 1886.

Ferdinand Hiller: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen. Cöln 1874.

NAMENREGISTER

Aachen 56. 57.
Albert, Prinz von England 92.
Angely 32.
Ansorge 117.
Auber 47. 48.

Bach, I. S. 9. 14. 26. 28. 31. 33. 38. 43. 54. 63. 67. 68. 72. 73. 75. 76. 88. 94. 98. 110. 113. 117. 125. 126. 127. 129. 135. 140. 163. 164. 165. 166. 168 179. 193.
Baden-Baden 95.
Baillot 32. 47.
Barmen 56.
Bärmann, Heinrich 50. 140.
— Karl 50. 140.
Bauer 36. 68.
Becker, C. F. 84.
Beethoven 20. 28. 33. 37. 38. 40. 41. 45. 47. 55. 57. 58. 59. 63. 65. 71. 75. 78. 81. 82. 88. 89. 92. 95. 98. 103. 112. 117. 125. 126. 130. 131, 132. 136. 138. 147. 149. 150. 151. 152. 158. 160. 163. 179. 193.
Bellermann 179.
Bendemann 42. 53. 86. 98.
Bennet 67.
Bertuscheck 99.
Berger, Ludwig 25. 26. 34. 49. 112. 113. 125.
Bériot 91.
Berlin 17. 21. 24—27. 29. 30. 32. 33. 36. 38. 49. 50. 51. 53. 54. 60. 62. 63. 69. 73. 75—80. 82. 84. 86. 87. 89. 90. 92. 96. 98. 99. 152.
Berlioz 43. 44. 57. 85. 110.
Birmigham 68. 74. 92.
Bliesener 33.
Blümner 73. 83.
Bock 99.
Böckh 34.
Bonn 54.
Börne 47.
Boucher 33.
Brahms 9. 12. 13. 150. 163. 168. 191.
Breitkopf & Härtel 60. 115. 191.
Bremen 99.
Brentano 34.
Breslau 99.
Bruch, Max 187. 191.
Bruckner 150. 191.
Brühl, Graf 36.
Bunsen (Geheimrat) 34. 88.
Burgmüller, Norbert 163.
Byron 27. 114.

Caspar, Dr. 28. 31.
Cervantes 186.
Charlottenburg 92.
Cherubini 32. 47. 55. 59.
Chopin 37. 47. 57. 62. 104. 106. 109. 112. 117. 118. 120. 126. 190. 191. 193.
Clarus 97.
Clauren 33.
Clementi 25.
Cornelius (Maler) 34. 42. 76. 163.
Cottrau 44.
Cramer 53.
Crelinger 79. 91.
Czerny 118.

Dante 10. 37.
David, Ferd. 63. 70. 72. 79. 82. 84. 89. 90. 95—98. 163.
Dehn 106.
Dessau 17. 18. 99.
Devrient, Eduard 30. 38. 45. 51. 79. 93. 182.
Dirichlet 59.
Dobrycinsky 70.
Doles, Joh. Fr. 61.
Donizetti 44.
Dostojewski 10.
Dresden 73. 77. 83. 94. 163.
Dreyschock 72.
Druet 38.
Droysen 36.
Düsseldorf 53—56. 59. 65. 71. 81. 99. 108. 109. 185.

Ebert 116.
Eichendorff 114. 115. 116. 123. 183. 184.
Eichhorn (Minister) 82. 90.
Elberfeld 54. 56.
Ernst 34. 72.
Ertmann, Dorothea von 45.

Falkenstein, von 73. 84.
Fasch 26.
Fesca 28.
Field 25. 118. 119. 126.
Florenz 42. 44.
Fould 21.
Franck 67.

Fränkel, D. H. 17.
Frankfurt a. M. 22. 65. 66. 67. 71. 82. 95. 99.
Franz, Robert 69. 85.
Frege, Professor 69. 97.
— Livia 69. 96. 97. 99
Friedrich August, König von Sachsen 75. 83. 99.
Friedrich Wilhelm IV. 54. 76. 77. 79. 81—84. 86. 87—89. 91. 92. 99. 187.

Gade, Niels W. 85. 89. 91. 93. 96. 98.
Gans 34. 36.
Geibel 95. 114. 184. 186. 187.
Genf 30.
Gluck 22. 31. 40. 78. 184.
Goethe 10. 26—33. 35. 39. 40. 42. 48. 58. 69. 109. 113. 114. 121. 160. 180. 182. 183.
—, Walter von 67.
Gounod 34.
Grabau-Bünau 84.
Grabbe 58.
Graun 42.
Grell, Eduard 87.
Grimm, Jacob 34.
Gumprecht 15.

Haag 81.
Habeneck 47.
Halle 85.
Hamburg 22. 24. 99.
Hammer 97.
Händel 28. 38. 48. 53. 54. 59. 62. 63. 67. 68. 69. 71. 81. 87. 92. 99. 124. 126. 127. 140. 164. 165. 168. 173. 176. 179. 180.
Härtel 97.
Hauptmann, Moritz 84. 98.
Hauser, Franz 41.
Haydn 31. 33. 38. 40. 41. 44. 63. 81. 92. 112. 125. 126. 131. 139. 150. 151. 152. 179.
Hegel 33. 34. 36.
Heidelberg 36.
Heine 22. 34. 35. 47. 114. 116.
Hennig 87.
Henning 27.
Hensel, Wilhelm 35. 59. 63. 66. 98.
— Sebastian 29. 64. 66.
Henselt 34.
Herder 19. 21.
Herz 40. 47. 48. 59. 118. 126. 132.
Heydemann 36.
Heyse, Karl W. L. 27.
Heyse, Paul 27.
Hiller, Ferdinand 34. 42. 57. 66. 68. 69. 72. 73. 82.
— J. A. 61.
Hoffmann E. T. A. 33.
— von Fallersleben 115. 183.
Hofmannsthal 187. 188.
Holtei 34. 45.
Hölty 114. 115. 183.
Howard 98.
Hübner 42. 66. 86. 98.
Hugo, Victor 71. 163.
Humboldt, A. v. 34. 36. 37.
—, W. v. 34.
Hummel 32. 34. 41. 53. 126. 132.
Hünten 118.

Jean Paul 35. 38. 50. 56. 69. 109. 113. 139.
Iffland 32.
Immermann 46. 50. 54. 55. 58.
Joachim, Joseph 91.

Kalkbrenner 32. 34. 40. 47. 48. 67. 126. 132.
Kalliwoda 70. 72. 150.
Kant 19.
Karlsruhe 182.
Kassel 80.
Kaulbach 34.
Kirnberger 19. 31.
Kittl 70. 72.
Klein 113.
Klingemann 35. 38. 39. 48. 53. 55. 59. 63. 65. 68. 70. 71. 74. 76. 81. 83. 93. 94. 95. 98. 114. 116. 121. 189.
Knaur 86. 98.
Köln 54. 59. 62. 69. 92. 99. 183.
Königsberg 99.
Kopisch 34.
Köthen 99.
Kotzebue 55. 61.
Kreutzer, Konr. 56.
Kreuzer 32.

Lablache 34.
Lachner 70. 75. 150.
Lafontaine 33.
Lang, Josephine 46.
Lassus, Orlandus 54.
Laube, Heinrich 91.
Lavater 19. 20.
Leipzig 40. 56. 57. 59—63. 65. 66. 69. 71. 73. 74—76. 79. 80. 82. 83. 85. 90—93. 96. 98. 158.

Lenau 114. 116. 184.
Leo 54.
Lessing 17. 19. 20. 27.
Levetzow 37.
Lichtenstein 36. 50.
Lindblad 66. 72.
Liszt 47. 72. 73. 80. 110. 126.
London 35. 38. 39. 48. 49. 53. 55. 56. 65. 68. 88. 95. 99. 154. 160.
Lotti 54.
Lumley 94.
Luther 158. 179.
Lüttich 92.

Magnus 34.
Mailand 44.
Mainz 99.
Malibran 38. 47. 53.
Manchester 81.
Mannheim 187.
Marschner 34. 45. 72. 89.
Marx, A. B. 22. 30. 35. 49. 51. 63.
Massow, von 76. 82.
Matthäi 63.
Mendel 17.
Mendelssohn, Moses 17—24. 38. 97. 105.
— Fromet geb. Gugenheim 18.
— Abraham 18. 21—24. 28. 31. 33. 45. 49. 51. 53. 55. 58. 59. 63. 65. 75. 93. 97. 110.
— Joseph 18.
— Nathan 18.
— Henriette 18.
— Recha 18.
— Dorothea 18.
— Lea, geb. Salomon 21. 23. 25. 31. 59. 72. 75. 83. 86.
— Fany (Hensel) 22. 23. 27. 28. 30. 34. 35. 49. 59. 89. 95. 97. 98. 115.
— Rebekka 22. 59. 97.
— Paul 22. 76. 92. 93. 96. 97. 98.
— Cecilie geb. Jeanrenaud 66. 67. 81. 97. 99.
Meyerbeer 13. 14. 15. 32. 47. 49. 80. 185.
Michaelis 19.
Michelangelo 37.
Milder 34.
Möhring 70.
Moore 114.
Moscheles 31. 32. 34. 36. 38. 41. 48. 51. 53. 56. 57. 58. 62. 68. 74. 81. 84. 93. 97. 98. 123. 126. 129. 132. 150.
Möser 33.
Motte Fouqué, de la 34.
Mozart, Leopold 30.
— Wolfgang Amadeus 11. 23. 28. 31. 33. 40. 41. 48. 52. 63. 68. 70. 103. 104. 112. 117. 125. 126. 131. 136. 139. 140. 150. 151. 154. 163. 179. 180. 185.
— Karl 45.
Mücke 66.
Müller (Kabinettsrat) 90.
München 40. 46. 140.

Naumann, Emil 119.
Neapel 44.
Neithardt, Aug. Heinr. 87. 99.
Neukomm 28.
Nicolai 19.
Nietzsche 12. 14. 15. 16. 17. 24. 103. 109. 192.
Novello 34. 68.

Onslow 72.
Ossian 113. 161.
Overbeck 42.

Paderewski 117.
Paër 32.
Paganini 34. 47. 53. 57.
Palestrina 28. 43. 54. 103.
Paris 21. 22. 32. 46. 48. 57. 67. 120. 185.
Pasta 34.
Pergolese 54.
Pixis 32.
Planché 67.
Platen 183.
Pleyel 72. 118.
Pohlenz 61.
Porsche 60.
Potsdam 91.
Prume 72.

Rachel 34.
Racine 92. 188.
Raffael 149.
Rauch 34. 76.
Redern, Graf 50.
Reichardt 58. 59.
Reimarus 17.
Reinecke 191.
Rellstab 28. 33. 37. 49. 78. 87.
Ries 99.
Rietschel 98.
Rietz, Eduard 30. 38. 48.
— Julius 54. 56. 65. 71. 81. 97. 98.

Ritter 36.
Robert, Ludwig 34.
Rode 32.
Rom 35. 42. 43. 44. 109. 181.
Romberg 28. 33.
Rossini 32. 47. 66. 78.
Rubini 53.
Rungenhagen 50. 80. 87. 99.

Santini, Fortunato 42.
Saphir 36.
Schadow 42. 53. 66.
Schauroth, Delphine von 46.
Schelble 30. 66.
Schenker 151.
Scheveningen 66.
Schicht, Gottfried 61.
Schiller 33. 183.
Schinkel 34.
Schirmer 53.
Schlegel, Friedr. von 18.
Schleiermacher 33.
Schleinitz 59. 97—99.
Schlemmer 65.
Schneider, Friedr. 28. 70. 72. 99. 150.
Schopenhauer 12.
Schönlein 97.
Schröder-Devrient 34. 53.
Schrötter 66.
Schubert 29. 32. 70. 112—118. 124. 126. 131. 136. 152. 160.
Schubring, Julius 36. 55. 63. 68. 71. 90. 165. 172.
Schulz, C. H. Ph. 61.
Schumann, Robert 13. 14. 56. 57. 61. 62. 69. 70. 72. 73. 84. 85. 90. 94. 98. 104. 106. 107. 109. 112. 115—118. 120. 121. 126—129. 133. 136. 140. 152. 159. 161. 163. 166. 170. 185. 191. 193.
— Clara 62. 73. 75. 82.
Schunck 97.
Schwind 34.
Scribe 47.
Seydelmann 34.
Shakespeare 27. 30. 35. 80. 94. 188.
Simrock (Verleger) 69. 82.
Sontag, Henriette 33. 38.
Spinoza 18.
Spohr 33. 34. 75. 91. 150.
Spontini 33. 36. 49. 78.
Stamaty 67.
Steinbrück 66.
Stendhal 156.
Stettin 35.
Stich 91.
Strauß, Rich. 13.

Taglioni 47.
Taubert, Wilh. 15. 87. 99.
Thalberg 68. 70. 126. 132.
Thibaut 36.
Thorwaldsen 34. 42.
Tieck 79. 114.
Tizian 41. 42.

Uechtritz 58.
Uhland 114—116. 183. 184.

Varnhagen von Ense 34.
Veit 18.
Venedig 41.
Vernet, Horace 34. 42.
Victoria, Königin von England 81. 99.
Voigt, Karl 60.
— Heinrich 60.
Voß 114.

Wackenroder 191.
Wagner 9. 12. 13. 15. 91. 107. 109. 110. 112. 118. 121. 151. 190. 191. 193.
Walter 97.
Wasielewski 64.
Weber, C. M. von 33. 34. 38. 41. 81. 82. 131. 136. 184. 185.
Weimar 28. 29. 30. 40. 67.
Werfel 187.
Wieland 55.
Wien 29. 41. 70. 96. 179.
Wittmann 72.
Wolf, Hugo 115.
Wölffl 27.

Zelter 14. 23. 25. 26. 28—34. 36. 38—40. 44. 46. 49. 58. 87. 106. 110. 112. 113. 129. 164. 179.
Zumsteeg 113.

REGISTER ZU MENDELSOHNS WERKEN

Werke für Orchester:

Erste Symphonie op. 11. c. 31. 46. 153. 154.
Zweite Symphonie (Lobgesang) op. 52. B. 71. 74. 75. 80. 81. 85. 151. 153. 158. 159.
Dritte Symphonie op. 56. a. 11. 42. 44. 50. 80. 81. 82. 83. 88. 151—153. 155. 156—158. 161.
Vierte Symphonie op. 90. A. 11. 44. 50. 53. 56. 151. 152. 153. 155. 156.
Fünfte (Reformations-) Symphonie op. 107. d. 40. 47. 51. 151. 154.
Ouvertüre Fingalshöhle (Hebriden) op. 26. h. 42. 44. 48. 50. 51. 60. 62. 75. 81. 156. 160. 161. 162.
— Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27. D. 37. 51. 56. 60. 62. 72. 160.
— Märchen von der schönen Melusine op. 32. F. 50. 65. 162. 163.
— Ruy Blas op. 95. c. 71. 163.
Trompeten-Ouvertüre op. 101. C. 31. 35. 159.
Ouvertüre op. 24. C. 159.
Trauermarsch op. 103. a. 163.
Marsch op. 108. D. 163.

Konzerte:

Konzert für Violine m. Orch. op. 64. e. 11. 69. 89. 90. 163. 164.
Erstes Konzert für Klavier m. Orch. op. 25. g. 46. 47. 48. 51. 62. 132. 133. 164.
Zweites Konzert für Klavier m. Orch. op. 40. d. 67. 81. 133. 134. 164.
Capriccio brillant f. Klav. m. Orch. op. 22. h. 134.
Rondo brillant f. Klav. m. Orch. op. 29. Es. 48. 56. 68. 134. 135.
Serenade und Allegro giojoso f. Klav. m. Orch. 135.

Kammermusik:

Oktett f. 4 V., 2 Br. u. 2 Vcl. op. 20. Es. 35. 48. 148. 149.
Erstes Quintett f. 2 V., 2 Br. u. Vcl. op. 18. A. 35. 148.
Zweites Quintett f. 2 V., 2 Br. u. Vcl. op. 87. B. 90. 148. 149.
I. Quartett f. 2 V., Br. u. Vcl. op. 12. Es. 37. 47. 143—145.
II. Quartett f. 2 V., Br. u. Vcl. op. 13. a. 37. 48. 143. 144.
III. Quartett f. 2 V., Br. u. Vcl. op. 44 No. 1. D. 88. 145.
IV. Quartett f. 2 V., Br. u. Vcl. op. 44 No. 2. e. 67. 88. 145. 146.
V. Quartett f. 2 V., Br. u. Vcl. op. 44 No. 3. Es. 68. 145—147.
VI. Quartett f. 2 V., Br. u. Vcl. op. 80. f. 95. 147.
Andante, Scherzo, Capriccio u. Fuge f. 2 V., Br. u. Vcl. op. 81. E. 37. 86. 95. 148.
Sextett f. Klav., V., 2 Br., Vcl. u. Kontrabaß op. 110. D. 136. 139.
I. Quartett f. Klav., V., Br. u. Vcl. op. 1. c. 30. 136—138.
II. Quartett f. Klav., V., Br. u. Vcl. op. 2. f. 31. 136—138.
III. Quartett f. Klav., V., Br. u. Vcl. op. 3. h. 31. 32. 48. 136—139.
Erstes Trio f. Klav., V. u. Vcl. op. 49. d. 71. 72. 88. 140. 141.
Zweites Trio f. Klav., V. u. Vcl. op. 66. c. 140. 141—143.
Sonate f. Klav. u. Viol. op. 4. f. 31. 136. 139.
Konzert-Variationen f. Klav. u. Vcl. op. 17. D. 37. 140.
Sonate f. Klav. u. Vcl. op. 45. B. 68. 139.
Sonate f. Klav. u. Vcl. op. 58. D. 86. 139. 140.
Lied ohne Worte f. Vcl. u. Klav. op. 109. D. 140.
Zwei Konzertstücke f. Klarin. u. Bassethorn m. Klav. op. 113 u. 114. f. u. d. 50. 140.

Werke für Klavier zu 4 Händen:

Andante und Variationen op. 83a. B. 88. 130.
Allegro brillant op. 92. A. 77. 131.

Werke für Klavier zu 2 Händen:

Capriccio op. 5. fis. 35. 127.
Sonate op. 6. E. 35. 131.
Sieben Charakterstücke op. 7. 35.
Rondo capriccioso op. 14. E. 127.
Phantasie op. 15. E. 39. 131.

Phantasien oder Capricen op. 16. 39. 128.
Phantasie (Sonate écossaise) op. 28. fis. 50. 131.
Andante cantabile u. Presto agitato. H. 69. 128.
Etüde u. Scherzo. f, h. 129.
Gondellied. A.
Scherzo a Capriccio. fis. 128.
Drei Capricen op. 33. 56. 128.
Sechs Präludien und Fugen op. 35. 56. 67. 129.
17 Variations sérieuses op. 54. 77. 91. 130.
Sechs Kinderstücke op. 72. 128.
Variationen op. 82. Es. 77. 130.
Variationen op. 83. B. 130.
Drei Präludien u. drei Etüden op. 104. 129.
Sonate op. 105. g. 131.
Sonate op. 106. B. 131.
Albumblatt (Lied ohne Worte) op. 117. e. 128.
Capriccio op. 118. E. 128.
Perpetuum mobile op. 119. 128.
Präludium und Fuge e. 129.
Zwei Klavierstücke B., g.
Lieder ohne Worte:
Heft I op. 19 b. 48. 117—124.
Heft II op. 30. 56. 117—124.
Heft III op. 38. 117—124.
Heft IV op. 53. 117—124.
Heft V op. 62. 117—124.
Heft VI op. 67. 117—124.
Heft VII op. 85. 117—124.
Heft VIII op. 102. 117—124.

Orgelwerke:

Drei Präludien u. Fugen op. 37. 71. 135.
Sechs Sonaten op. 65. 71. 89. 90. 135.

Bühnenwerke:

Die Hochzeit des Camacho. Kom. Oper in 2 Akten op. 10. 35. 36. 186.
Heimkehr aus der Fremde. Liederspiel in 1 Akt op. 89. 39. 189.
Loreley. Unvoll. Oper op. 98. 95. 186. 187.
Musik z. Antigone op. 55. 79. 80. 83. 91. 98. 106. 187. 188.
Musik z. Athalia op. 74. 86. 88. 90. 91. 92. 188.
Musik z. Oedipus op. 93. 89—91. 187. 188.
Musik z. Sommernachtstraum op. 61. 11. 35. 38. 46. 47. 48. 51. 60. 86—88. 127. 128. 148. 159. 161. 188. 189.

Vokalwerke mit Orchester:

Paulus op. 36. 11. 50. 55. 65—68. 72. 74. 80. 88. 89. 165—172. 173. 177.
Elias op. 70. 11. 71. 90—92. 94—96. 99. 165. 172—179.
Christus. Rezitative u. Chöre op. 97. 95. 165. 179.
Die erste Walpurgisnacht op. 60. 11. 42. 44. 45. 48. 50. 51. 84. 85. 88. 89. 95. 165. 181—183.
Festgesang „An die Künstler“ op. 68. 92. 183.
Festgesang zur Säkularfeier der Buchdruckerkunst 183.
Psalm 115 op. 31. 180.
Psalm 42 op. 42. 67. 68. 75. 180.
Psalm 95 op. 46. 68. 180.
Psalm 114 op. 51. 180.
Psalm 98 op. 91. 87. 180.
Lauda Sion op. 73. 92. 180.
Hymne f. 1 Altstimme u. Orch. op. 96. 180.
Tu es Petrus op. 111. 180.
Verleih uns Frieden f. Chor u. Orch. 180.
Konzertarie f. 1 Sopranstimme m. Orch. op. 94. 86. 187.

Vokalwerke für mehrere Stimmen mit Orgel (Klavier):

Kirchenmusik f. Chor- u. Solo-St. op. 23. 181.
Drei Motetten f. weibl. St. op. 39. 181.
Responsorium et Hymnus f. Männerst. op. 121. 181.
Drei geistliche Lieder f. 1 Altst. m. Chor 181.
Hymne f. 1 Sopranst. m. Chor 181.
Te Deum f. Solo u. Chor 181.

Geistliche Vokalwerke ohne Begleitung:

Psalm 2 f. Chor u. Solost. op. 78 No. 1. 181.
Psalm 43 f. Chor u. Solost. op. 78 No. 2. 181.
Psalm 22 f. Chor u. Solost. op. 78 No. 3. 181.
Psalm 100 f. gem. Chor 181.

Drei Motetten f. Chor u. Solost. op. 69. 181.
Sechs Sprüche f. achtst. Chor op. 79. 181.
Zwei geistliche Lieder f. Männerst. op. 115. 181.
Trauergesang f. gem. Chor op. 116. 181.
Ehre sei Gott in der Höhe f. gem. (Doppel-) Chor 181.
Heilig f. gem. (Doppel-) Chor 181.
Kyrie eleison f. gem. (Doppel-) Chor 181.
Zum Abendsegen f. gem. Chor 181.

Vokalwerke für Männerchor ohne Begleitung:

Sechs Lieder op. 50. 183.
Vier Lieder op. 75. 183.
Vier Lieder op. 76. 183.
Vier Lieder op. 120. 183.
Ersatz für Unbestand. 183.
Nachtgesang 183.
Stiftungsfeier 183.

Vokalwerke für Sopran, Alt, Tenor und Baß:

Sechs Lieder op. 41. 71. 183.
Sechs Lieder op. 48. 184.
Sechs Lieder op. 59. 184.
Sechs Lieder op. 88. 184.
Vier Lieder op. 100. 184.

Lieder und Gesänge für 2 Stimmen mit Klavier:

Sechs Lieder op. 63. 117.
Drei Lieder op. 77. 117.
Drei Volkslieder 117.
Lied aus Ruy Blas 71.

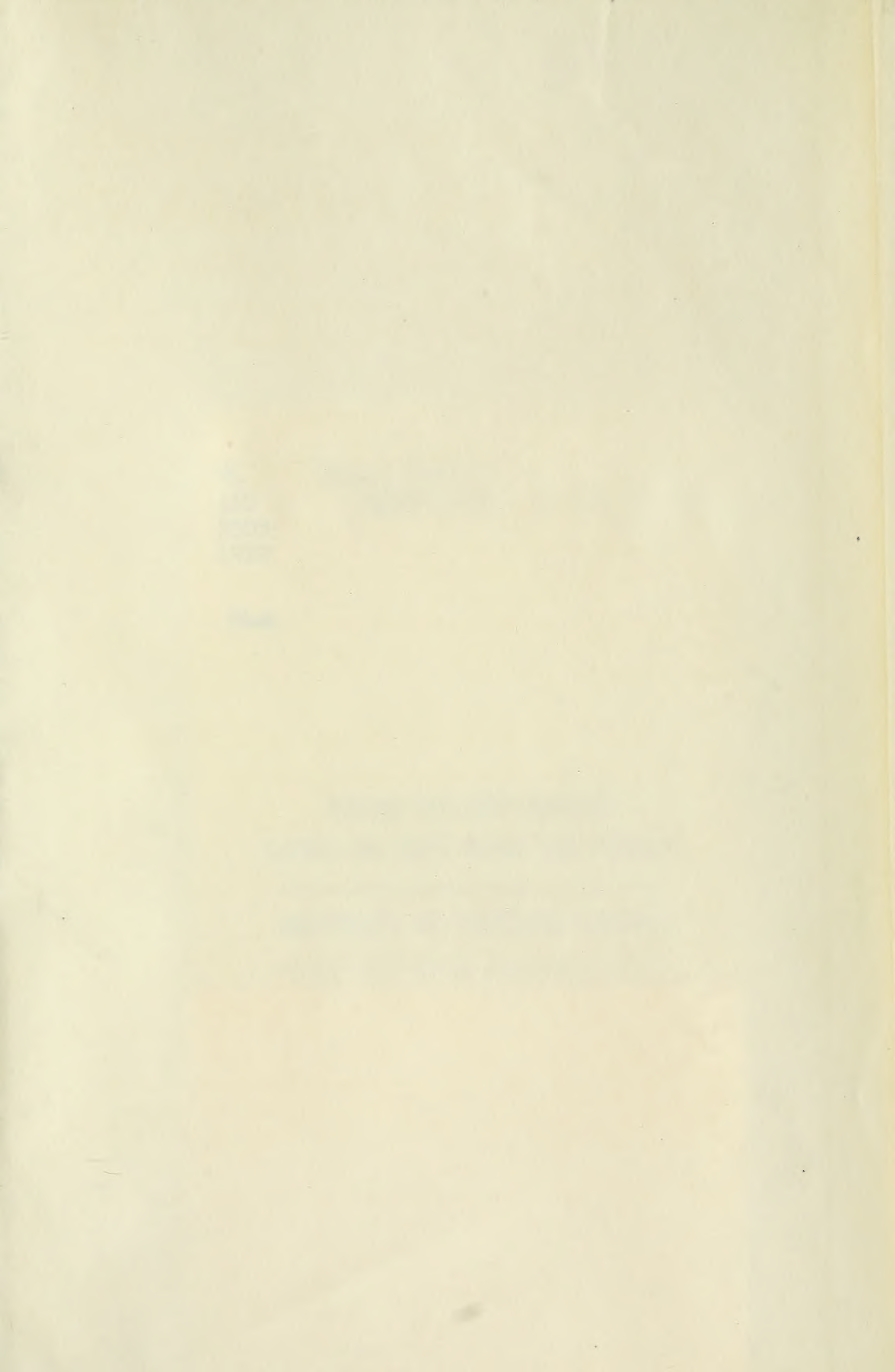
Lieder und Gesänge für 1 Stimme mit Klavier:

12 Gesänge op. 8. 114. 115.
12 Lieder op. 9. 115.
6 Gesänge op. 19 a. 114. 116.
6 Gesänge op. 34. 115. 116.
6 Lieder op. 47. 114. 116.
6 Lieder op. 57. 115. 116.
6 Lieder op. 71. 115. 116.
6 Gesänge op. 86. 115. 116.
6 Gesänge op. 99. 115.
3 Gesänge für eine tiefe Stimme op. 84. 116.
2 Romanzen von Lord Byron 115.
2 Gesänge für eine tiefe Stimme 115.
2 Gesänge 114.
Der Blumenkranz 114.
Des Mädchens Klage 115.
Seemanns Scheidelied 114.
Warnung vor dem Rhein 114.
2 geistliche Lieder op. 112. 114.

Unveröffentlichte Werke:

Kantate zum Dürerfest 36.
Soldatenliebschaft, Operette 28.
Die wandernden Komödianten, Operette 28.
Die beiden Pädagogen, Operette 28.
Die beiden Neffen, Oper 30. 31.
Klavierkonzert a. 30. 132.
Konzerte für 2 Klaviere E und As. 31. 132.
Violinkonzert F. 30.
10 vier-, fünf- u. sechsstimmige Symphonien 28. 153.
Sonate für Klavier u. Viol. F. 68. 139.
Sonate für Klavier u. Bratsche 139.
Sonate für Klavier u. Klarin. 139.
Symphonie D. 153.
66. Psalm f. drei Frauenstimmen 29.
Jube Domine C. 30.
Magnifikat und Gloria mit Instrumentalbegleitung 30.
Festkantate zur Naturforscherversammlung 37.

1976. Druck der Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen.



WALTER NIEMANN

DIE MUSIK DER GEGENWART

MEISTER DES KLAVIERS

